Tüketim Toplumu, Nevrotik Kültür ve

Dövüş Kulübü

Hakan Övünç Ongur



AYRINTI

HAKAN ÖVÜNÇ ONGUR

1982 yılında Ankara'da doğdu. 1999-2004 yılları arasında Bilkent Üniversitesi İşletme Fakültesi'nde lisans eğitimini yaptı. 2006 yılında Orta Doğu Teknik Üniversitesi Avrupa Çalışmaları Bölümü'nde yüksek lisans çalışmalarını tamamladı. 2011 yılında Orta Doğu Teknik Üniversitesi Uluslararası İlişkiler Bölümü'nden doktora derecesini aldı. Çalışma alanları arasında eleştirel siyaset kuramları, postmodern yaklaşımlar, azınlıklar, milliyetçilik, Avrupa tarihi, Avrupalılaşma, kimlik siyaseti, sosyal psikanaliz ve tüketim konuları yer almaktadır.

Ayrıntı: 606
İnceleme Dizisi: 236

Tüketim Toplumu,
Nevrotik Kültür ve Dövüş Kulübü
Hakan Övünç Ongur

Düzelti
Gül Yılmaz

Kapak İllüstrasyonu
Sevinç Altan

Kapak Düzeni
Gökçe Alper

Dizgi
Hediye Gümen

Baskı
Kayhan Matbaacılık San. ve Tic. Ltd. Şti.
Davutpaşa Cad. Güven San. Sit. C Blok No.:244 Topkapı/İstanbul
Tel.: (0212) 612 31 85
Sertifika No.: 12156

Birinci Basım *2011*
Baskı Adedi *2000*

ISBN 978-975-539-635-4
Sertifika No.: 10704

AYRINTI YAYINLARI
Hobyar Mah. Cemal Nadir Sok. No.: 3 Cağaloğlu – İstanbul
Tel.: (0212) 512 15 00 Faks: (0212) 512 15 11

www.ayrintiyayinlari.com.tr & info@ayrintiyayinlari.com.tr

Hakan Övünç Ongur

Tüketim Toplumu,
Nevrotik Kültür ve Dövüş Kulübü


AYRINTI

İNCELEME DİZİSİ

YEŞİL POLİTİKA/*J. Porritt* Ë MARKS, FREUD VE GÜNLÜK HAYATIN ELEŞTİRİSİ/*B. Brown* Ë KADINLIK TAHAKKÜM VE DİRENİŞ SANATLARI/*J.C. Scott* Ë SAĞLIĞIN GASPI/*I. Illich* Ë SEVGİNİN BİLGELİĞİ/*A. Finkielkraut* Ë KİMLİK VE FARKLILIK/*W. Connolly* Ë ANTİPOLİTİK ÇAĞDA POLİTİKA/*G. Mulgan* Ë YENİ BİR SOL ÜZERİNE TARTIŞMALAR/*H. Wainwright* Ë DEMOKRASİ VE KAPİTALİZM/*S. Bowles-H. Gintis* Ë OLUMSALLIK, İRONİ VE DAYANIŞMA/*R. Rorty* Ë OTOMOBİLİN EKOLOJİSİ/*P. Freund-G. Martin* Ë ÖPÜŞME, GIDIKLANMA VE SIKILMA ÜZERİNE/*A. Phillips* Ë İMKÂNSIZIN POLİTİKASI/*J.M. Besnier* Ë GENÇLER İÇİN HAYAT BİLGİSİ EL KİTABI/*R. Vaneigem* Ë EKOLOJİK BİR TOPLUMA DOĞRU/*M. Bookchin* Ë İDEOLOJİ/*T. Eagleton* Ë DÜZEN VE KALKINMA KISKACINDA TÜRKİYE/*A. İnsel* Ë AMERİKA/*J. Baudrillard* Ë POSTMODERNİZM VE TÜKETİM KÜLTÜRÜ/*M. Featherstone* Ë ERKEK AKIL/*G. Lloyd* Ë BARBARLIK/*M. Henry* Ë KAMUSAL İNSANIN ÇÖKÜŞÜ/*R. Sennett* Ë POPÜLER KÜLTÜRLER/*D. Rowe* Ë BELLEĞİNİ YİTİREN TOPLUM/*R.Jacoby* Ë GÜLME/*H. Bergson* Ë ÖLÜME KARŞI HAYAT/*N. O. Brown* Ë SİVİL İTAATSİZLİK/*Der.: Y. Coşar* Ë AHLÂK ÜZERİNE TARTIŞMALAR/*J. Nuttall* Ë TÜKETİM TOPLUMU/*J. Baudrillard* Ë EDEBİYAT VE KÖTÜLÜK/*G. Bataille* Ë ÖLÜMCÜL HASTALIK UMUTSUZLUK/*S. Kierkegaard* Ë ORTAK BİR ŞEYLERİ OLMAYANLARIN ORTAKLIĞI/*A. Lingis* Ë VAKİT ÖLDÜRMEK/*P. Feyerabend* Ë VATAN AŞKI/*M. Viroli* Ë KİMLİK MEKÂNLARI/*D. Morley-K. Robins* Ë DOSTLUK ÜZERİNE/*S. Lynch* Ë KİŞİSEL İLİŞKİLER/*H. LaFollette* Ë KADINLAR NEDEN YAZDIKLARI HER MEKTUBU GÖNDERMEZLER?/*D. Leader* Ë DOKUNMA/*G. Josipovici* Ë İTİRAF EDİLEMEYEN CEMAAT/*M. Blanchot* Ë FLÖRT ÜZERİNE/*A. Phillips* Ë FELSEFEYİ YAŞAMAK/*R. Billington* Ë POLİTİK KAMERA/*M. Ryan-D. Kellner* Ë CUMHURİYETÇİLİK/*P. Pettit* Ë POSTMODERN TEORİ/*S. Best-D. Kellner* Ë MARKSİZM VE AHLÂK/*S. Lukes* Ë VAHŞETİ KAVRAMAK/*J.P. Reemtsma* Ë SOSYOLOJİK DÜŞÜNMEK/*Z. Bauman* Ë POSTMODERN ETİK/*Z. Bauman* Ë TOPLUMSAL CİNSİYET VE İKTİDAR/*R.W. Connell* Ë ÇOKKÜLTÜRLÜ YURTTAŞLIK/*W. Kymlicka* Ë KARŞIDEVRİM VE İSYAN/*H. Marcuse* Ë KUSURSUZ CİNAYET/*J. Baudrillard* Ë TOPLUMUN McDONALDLAŞTIRILMASI/*G. Ritzer* Ë KUSURSUZ NİHİLİST/*K.A. Pearson* Ë HOŞGÖRÜ ÜZERİNE/*M. Walzer* Ë 21. YÜZYIL ANARŞİZMİ/*Der.: J. Purkis & J. Bowen* Ë MARX'IN ÖZGÜRLÜK ETİĞİ/*G. G. Brenkert* Ë MEDYA VE GAZETECİLİKTE ETİK SORUNLAR/*Der.: A. Belsey & R. Chadwick* Ë HAYATIN DEĞERİ/*J. Harris* Ë POSTMODERNİZMİN YANILSAMALARI/*T. Eagleton* Ë DÜNYAYI DEĞİŞTİRMEK ÜZERİNE/*M. Löwy* Ë ÖKÜZÜN A'SI/*B. Sanders* Ë TAHAYYÜL GÜCÜNÜ YENİDEN DÜŞÜNMEK/*Der.: G. Robinson & J. Rundell* Ë TUTKULU SOSYOLOJİ/*A. Game & A. Netcalfe* Ë EDEPSİZLİK, ANARŞİ VE GERÇEKLİK/*G. Sartwell* Ë KENTSİZ KENTLEŞME/*M. Bookchin* Ë YÖNTEME KARŞI/*P. Feyerabend* Ë HAKİKAT OYUNLARI/*J. Forrester* Ë TOPLUMLAR NASIL ANIMSAR?/*P. Connerton* Ë ÖLME HAKKI/*S. İnceoğlu* Ë ANARŞİZMİN BUGÜNÜ/*Der.: Hans-Jürgen Degen* Ë MELANKOLİ KADINDIR/*D. Binkert* Ë SİYAH 'AN'LAR I-II/*J. Baudrillard* Ë MODERNİZM, EVRENSELLİK VE BİREY/*Ş. Benhabib* Ë KÜLTÜREL EMPERYALİZM/*J. Tomlinson* Ë GÖZÜN VİCDANI/*R. Sennett* Ë KÜRESELLEŞME/*Z. Bauman* Ë ETİĞE GİRİŞ/*A. Pieper* Ë DUYGUÖTESİ TOPLUM/*S. Mestroviç* Ë EDEBİYAT OLARAK HAYAT/*A. Nehamas* Ë İMAJ/*K. Robins* Ë MEKÂNLARI TÜKETMEK/*J. Urry* Ë YAŞAMA SANATI/*G. Sartwell* Ë ARZU ÇAĞI/*J. Kovel* Ë KOLONYALİZM

POSTKOLONYALİZM/*A. Loomba* Ë KREŞTEKİ YABANİ/*A. Phillips* Ë ZAMAN ÜZERİNE/*N. Elias* Ë TARİHİN YAPISÖKÜMÜ/*A. Munslow* Ë FREUD SAVAŞLARI/*J. Forrester* Ë ÖTEYE ADIM/*M. Blanchot* Ë POSTYAPISALCI ANARŞİZMİN SİYASET FELSEFESİ/*T. May* Ë ATEİZM/*R. Le Poidevin* ËAŞK İLİŞKİLERİ/*O.F. Kernberg* Ë POSTMODERNLİK VE HOŞNUTSUZLUKLARI/*Z. Bauman* Ë ÖLÜMLÜLÜK, ÖLÜMSÜZLÜK VE DİĞER HAYAT STRATEJİLERİ/*Z. Bauman* Ë TOPLUM VE BİLİNÇDIŞI/*K. Leledakis* Ë BÜYÜSÜ BOZULMUŞ DÜNYAYI BÜYÜLEMEK/*G. Ritzer* Ë KAHKAHANIN ZAFERİ/*B. Sanders* ËEDEBİYATIN YARATILIŞI/*F. Dupont* Ë PARÇALANMIŞ HAYAT/*Z. Bauman* Ë KÜLTÜREL BELLEK/*J. Assmann* Ë MARKSİZM VE DİL FELSEFESİ/*V. N. Voloşinov* Ë MARX'IN HAYALETLERİ/*J. Derrida* Ë ERDEM PEŞİNDE/*A.MacIntyre* Ë DEVLETİN YENİDEN ÜRETİMİ/*J. Stevens* Ë ÇAĞDAŞ SOSYAL BİLİMLER FELSEFESİ/*B. Fay* Ë KARNAVALDAN ROMANA/*M. Bakhtin* Ë PİYASA/*J. O'Neill* Ë ANNE: MELEK Mİ, YOSMA MI?/*E.V. Welldon* Ë KUTSAL İNSAN/*G. Agamben* Ë BİLİNÇALTINDA DEVLET/*R. Lourau*Ë YAŞADIĞIMIZ SEFALET/*A. Gorz* Ë YAŞAMA SANATI FELSEFESİ/*A. Nehamas* Ë KORKU KÜLTÜRÜ/*F. Furedi* Ë EĞİTİMDE ETİK/*F. Haynes* Ë DUYGUSAL YAŞANTI/*D. Lupton* Ë ELEŞTİREL TEORİ/*R. Geuss* Ë AKTİVİSTİN EL KİTABI/*R. Shaw* Ë KARAKTER AŞINMASI/*R. Sennett* Ë MODERNLİK VE MÜPHEMLİK/*Z. Bauman* Ë NIETZSCHE: BİR AHLÂK KARŞITININ ETİĞİ/*P. Berkowitz* Ë KÜLTÜR, KİMLİK VE SİYASET/*Nafiz Tok* Ë AYDINLANMIŞ ANARŞİ/*M. Kaufmann* Ë MODA VE GÜNDEMLERİ/*D. Crane* Ë BİLİM ETİĞİ/*D. Resnik* Ë CEHENNEMİN TARİHİ/*A.K. Turner* Ë ÖZGÜRLÜKLE KALKINMA/*A. Sen* Ë KÜRESELLEŞME VE KÜLTÜR/*J. Tomlinson* Ë SİYASAL İKTİSADIN ABC'si/*R. Hahnel* Ë ERKEN ÇÖKEN KARANLIK/*K.R. Jamison* Ë MARX VE MAHDUMLARI/*J. Derrida* Ë ADALET TUTKUSU/*R.C. Solomon* Ë HACKER ETİĞİ/*P. Himanen* Ë KÜLTÜR YORUMLARI/*Terry Eagleton* Ë HAYVAN ÖZGÜRLEŞMESİ/*P. Singer* Ë MODERNLİĞİN SOSYOLOJİSİ/*P. Wagner* Ë DOĞRUYU SÖYLEMEK/*M. Foucault* Ë SAYGI/*R. Sennett* Ë KURBANSAL SUNU/*M. Başaran* Ë FOUCAULT'NUN ÖZGÜRLÜK SERÜVENİ/*J. W. Bernauer* Ë DELEUZE & GUATTARI/*P. Goodchild* Ë İKTİDARIN PSİŞİK YAŞAMI/*J. Butler* Ë ÇİKOLATANIN GERÇEK TARİHİ/*S.D. Coe & M.D. Coe* Ë DEVRİMİN ZAMANI/*A. Negri* Ë GEZEGENGESEL ÜTOPYA TARİHİ/*A. Mattelart* Ë GÖÇ, KÜLTÜR, KİMLİK/*I. Chambers* Ë ATEŞ VE SÖZ/*G.M. Ramírez* Ë MİLLETLER VE MİLLİYETÇİLİK/*E.J. Hobsbawm* Ë HOMO LUDENS/*J. Huizinga* Ë MODERN DÜŞÜNCEDE KÖTÜLÜK/*S. Neiman* Ë ÖLÜM VE ZAMAN/*E. Lévinas* Ë GÖRÜNÜR DÜNYANIN EŞİĞİ/*K. Silverman* Ë BAKUNIN'DEN LACAN'A/*S. Newman* Ë ORTAÇAĞDA ENTELEKTÜELLER/*J. Le Goff* Ë HAYAL KIRIKLIĞI/*Ian Craib* Ë HAKİKAT VE HAKİKATLİLİK/*B. Williams* Ë RUHUN YENİ HASTALIKLARI/*J. Kristeva* Ë ŞİRKET/*J. Bakan* Ë ALTKÜLTÜR/*C. Jenks* Ë BİR AİLE CİNAYETİ/*M. Foucault* Ë YENİ KAPİTALİZMİN KÜLTÜRÜ/*Richard Sennett* Ë DİNİN GELECEĞİ/*Santiago Zabala* Ë ZANAATKÂR/*Richard Sennett* Ë MELEZLİĞE ÖVGÜ/*Michel Bourse* Ë SERMAYE VE DİL/*Christian Marazzi* Ë SAVAŞ OYUNLARI/*Roger Stahl* Ë BİR İDEA OLARAK KOMÜNİZM/*Alain Badiou & Slavoj Žižek* Ë NİHİLİZM/*Bülent Diken* Ë MADDESİZ/André Gorz Ë BİLGİNİN ARKEOLOJİSİ/M. Foucault

Süperkahramanım'a

Bölüm 1 - Chuck Palahniuk, Kural Yıkıcı Romanlar ve Dövüşün Başlangıcı

I

“Eğer bunu okuyorsan, bu uyarı senin için. Bu hiçbir işe yaramayan kaliteli baskıdan okuduğun her sözcük, hayatından harcanmış bir diğer saniye demek. Yapacak başka işin yok mu? Hayatın sahiden bu kadar boş mu da bu anları harcayabileceğin daha iyi bir yol aklına getiremiyorsun? Yoksa tüm saygını ve itimadını teslim ettiğin otorite figürlerinden bu kadar mı etkileniyorsun? Okuman gerektiği söylenen her şeyi okuyor musun? Düşünmen gerektiği söylenen her şeyi düşünüyor musun? Sana gerçekten ihtiyacın olduğu söylenen her şeyi satın alıyor musun? Evinden dışarı çık. Karşı cinsten biriyle tanış. Haddinden fazla alışverişi ve mastürbasyonu bırak. İşinden ayrıl. Bir dövüş başlat. Halâ hayatta olduğunu ispat et. Eğer insan olduğunu kanıtlayamazsan bir istatistik olursun. Seni uyardım… Tyler”.[1]

Fight Club [Dövüş Kulübü] DVD’si, yalnızca bir saniye süren, tek bir mükemmel an için görünüp yine aynı anda ortadan kaybolan bu uyarı ile açılıyor. Birileri, bir kez daha size ne yapıp yapmamanız gerektiği konusunda vaaz veriyor. Hiç önemsemediğiniz, alelade bir an olarak gördüğünüz tek bir saniyede, size hayatınızın bundan sonraki kısmını değiştirecek bir teklifte bulunuyor. Gözden kaçırması çok kolay ama bir o kadar da önemli bir teklif bu. Yalnızca bazılarına hitap ediyor. Yalnızca birileri için bir anlama sahip oluyor. Yalnızca birilerinin hayatını değiştiriyor. Diğerleri için hayat aynen devam ediyor.

Chuck Palahniuk, bu anlar için yazıyor. Gözden kaçan, elde tutulamayan, ıskalanmış ve önem verilmemiş anları kaleme alıyor. Kıyıda köşede kalmış, unutulmuş, değer verilmemiş, dışlanmış karakterler üzerinden anlatıyor o anları. Mide bulandıran, yürek parçalayan, iç kaldıran, kafa karıştıran imgeler döşüyor dört bir yana. Her zaman bildiğimiz ama dile getirmeye, anlamaya, üstlerine

gitmeye cesaret edemediğimiz şeyleri çıkarıyor açığa. Ve önceden uyarıyor okuyucularını bu yapacakları için.

“Eğer bunu okumaya niyetliyseniz vazgeçin. Birkaç sayfa okuduktan sonra, burada olmak istemeyeceksiniz. O yüzden unutun gitsin. Gidin buradan. Halâ tek parçayken hemen kaçın. Kendinizi kurtarın.”[2]

Kullandığı bu ikinci şahıs/sen anlatısı sayesinde tuhaf bir bağlantı kuruyor okuyucusuyla. Onu, farkında bile olmadan “kurmacasının kahramanı yapıveriyor”.[3] Böylece gerçek hayatında köşe bucak kaçtığı anların, insanların ve olayların içinde buluyor kendisini okuyucu. Simülasyonlarla, sanal imgelerle, kurmacalarla dolup taşan modern hayatta, aslında insana en uzak olan şeyin, kendi gerçekliği olduğunu hatırlatıyor Palahniuk. İnsanın kendisi ve aynadaki görüntüsü arasındaki mesafede gidip geliyor anlattıkları. Ona söylenenlerle onun söyledikleri, düşünmesi istenilenlerle gerçekten düşündükleri, öğretildikleri ile bildikleri ve göründüğü ile gördüğü arasındaki çekişmeleri deşiyor, bilinenleri altüst ediyor yazdıkları.

“Kurmaca, insan beyninde sürekli çalışan bir yazılım gibidir” diyor Palahniuk, “tek amacı duygusal bir sonuç elde etmektir”.[4] Kendi kurmacası, en çok, okuyucusunu oturduğu yerden kaldırma isteğine hitap ediyor. Duygusal bir karşı koyuşa neden olmak istiyor. Entelektüel bir isyana. Zihinsel bir devrime. İşte bu yüzden de yazılımının içine virüsler yerleştirmekten çekinmiyor. Birbirini döven insanlar, halka açık bir tuvaletin deliklerinden seslenen konuşan dudaklar, suratı dağılmış mankenler, boğulma numarası yapan seks bağımlıları, adam öldüren şiirler, bir adaya hapsolmuş ressamlar, havuz giderine kaptırılan bağırsaklar, organları kopmak üzere olan kuduz hastaları, magnum opusları için hazırlık yapan porno yıldızları veya terörist çocuklar gibi alışılmadık, görülmek/duyulmak istenmeyen ve şoke eden sahneler ekliyor romanlarına. Hayatlarında meydana gelen felaketleri kucaklayan insanları resmediyor. Toplumun reddettiği her ne varsa, hepsine övgüler düzüyor.

Çünkü yüce (*sublime*) olanın, "alışıldık her şeye ve bu tehdit edici boşluğa rağmen bir şeyin gerçekleşeceğinin, bir şeyin 'meydana' geleceğinin ve henüz her şeyin bitmemiş olduğunu ilan edeceğinin"[5] sureti olduğuna inanıyor Palahniuk. Sanatını, yüce olana düzülen bir methiye olarak görüyor. Ve yüce olanın da banal olandan çıkmayacağını, çıkamayacağını haykırıyor. Sırf otorite tarafından bastırıldığı için birer felaket olarak adlandırılan şeylere sırt çevirmemek gerektiğinin savunusunu yapıyor. "Aslında" diyor Palahniuk, "bizler bu fikre âşığız. Kıyametin gelişini bilinçdışında romantik bir şey olarak algılıyoruz. Ve her yıl aynı numarayı yemekten bıkmıyoruz: domuz gribi, SARS, AIDS, Y2K…".[6] Ama iş, kendi hayatlarımıza ve kıyamet fikrini bizim minik yaşamlarımıza uyarlama fikrine geldiğinde, afallıyoruz. Ne yapacağımızı bilemiyoruz. Felaket senaryolarını bu kadar sevmemize rağmen, bize felaketi getirebilecek her şeyden kaçıyoruz. Kaçtıkça da olduğumuz yere saplanıp kalıyoruz. Kanunlara, kanun koyucularına ve otoriteye sonuna kadar boyun eğiyoruz.

"Tüm bunlar, kendimizi her şeye karşı koruyabilecekmişiz gibi tepki vermemizden kaynaklanıyor… [Oysa Søren] Kierkegaard'a göre kanunların kendi hayatını kontrol etmesine izin veren, bir şeyi sadece yasadışı diye yapmanın imkânsız olduğunu söyleyen insan, gerçek-olmayan bir hayat sürüyor demektir".[7]

Chuck Palahniuk, gerçek-olmayan hayata karşı, gerçek-olmayan hayatı süren bireyleri oturdukları yerlerden kaldırmak için yazıyor. O, kendi yazdıklarına "kural yıkıcı romanlar" (*transgressive novels*) adını veriyor: "Bu romanlar, sıkılmış kötü çocukların, yalnızca kendilerini biraz olsun 'hayatta' hissetmek için her şeyi deneyebileceklerini anlatıyor". [8]

"Dudak 'Hepimiz sıkıldık' diyor".[9]

1. *Dövüş Kulübü* filminden yapılan tüm alıntılar için kullanılan kaynak: David Fincher ve Jim Uhls, *Fight Club: Two Disc Collector's Edition* (DVD), A. Milchan, A. Linson, C. Chaffin, J. S. Dorsey ve J. G. Bell (prod.), California, 20th Century Fox Entertainment, 1999.

2. Chuck Palahniuk, *Tıkanma*, F. U. Irıklı (çev.), İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2001/2003, s. 7.

3. Joshua Parker, “Where You’re Supposed to Be: Apostrophe and Apocalypse in Chuck Palahniuk”, C. Kuhn ve L. Rubin (der.), *Reading Chuck Palahniuk: American Monsters and Literary Mayhem*, Londra, Routledge, 2009 içinde, s. 88.

4. Andrew Lawless, “Those Burnt Tongue Moments – Chuck Palahniuk In Interview”, *Three Monkeys*’de yayımlanan röportaj, Mayıs 2005, http://www.threemonkeysonline.com/als/_chuck_palahniuk_haunted_interview.html

5. Jean-François Lyotard’dan aktaran, Andrew Slade, “On Mutilation: The Sublime Body of Chuck Palahniuk’s Fiction”, C. Kuhn ve L. Rubin (der.), *Reading Chuck Palahniuk: American Monsters and Literary Mayhem*, Londra, Routledge, 2009 içinde, s. 64.

6. Adam L. Davies, “Chuck Palahniuk: Interview”, *Time Out*’ta yayımlanan röportaj, Temmuz 28, 2008, http://www.timeout.com/london/books/features/5314/Chuck_Palahniuk-interview.html

7. Chuck Palahniuk, *Stranger Than Fiction*, New York, Doubleday, 2004, s. 213-214.

8. A.g.e., s. 213.

9. Chuck Palahniuk, *Gösteri Peygamberi*, F. U. Irıklı (çev.), İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 1999/2002, s. 106.

II

İlk basımı 1996 yılında yapılan *Dövüş Kulübü*, aslında Chuck Palahniuk'in yayınevlerine yolladığı ilk kitap değil. Yazar daha önce *Invisible Monsters* [Görünmez Canavarlar] isimli kitabı ile şansını deniyor ama hiçbir yerden olumlu bir yanıt alamıyor. Yayınevleri, *Görünmez Canavarlar*'daki hikâyeyi ve karakterleri "çok karanlık"[10] buluyor. Hatta ondan önce, Palahniuk, *Insomnia: If You Lived Here, You'd Be Home Already* isminde bir roman daha yazıyor ama hiçbir yayıncı, "Chuck'ın o zamanki karanlık tonunu anlayamıyor"[11].

Ancak o pes etmiyor.

Tıpkı daha sonra romanlarında savunacağı gibi, başına gelen felaketleri halihazırda başat olan kültüre uyma çağrısı olarak değil, onu reddeden bu kültürden daha fazla kopma çağrısı olarak kabul ediyor. Hem *Görünmez Canavarlar* hem de *Insomnia*'daki üslubunu 'yumuşak' gösterecek yeni bir roman üzerine kafa yormaya başlıyor. Onlardan daha karanlık bir konuyu, onlarınkinden daha sert bir üslupla yazmaya karar veriyor. Ve bu süreçte *Dövüş Kulübü* ortaya çıkıyor.

W.W. Norton tarafından basılan kitap, başlarda çok ilgi çekmiyor. Sert üslubu, karmaşık kurgusu, uçlarda gezen karakterleri ve yıkıcı eleştirileri ile ortalama Amerikan okuruna hitap etmiyor haliyle. Ta ki, *Alien 3* [Yaratık 3] (1992), *Se7en* [Yedi] (1995) ve *The Game* [Oyun] (1996) filmleri ile adından söz ettirmiş, eskilerin ünlü klip yönetmeni, şimdinin Hollywood ikonu David Fincher tarafından keşfedilinceye kadar… Fincher, "Kitabı okur okumaz, 'Bundan nasıl bir film çıkar?' diye heyecanla düşünmeye başladım"[12] diye söz ettiği *Dövüş Kulübü*'nün haklarını satın alıyor ve hiç zaman kaybetmeden, uzun süredir birlikte çalıştığı Jim Uhls'la birlikte kitabın senaryolaştırılması üzerine çalışmaya koyuluyor.[13] Yaklaşık

iki yıl süren senaryo ve çekim aşamalarından sonra, başrollerini Brad Pitt, Edward Norton, Helena Bonham Carter, Meat Loaf ve Jared Leto gibi dünya yıldızlarının paylaştığı *Dövüş Kulübü* filmi, yalnızca kitabın art arda yaptığı baskılarla çok satanlar arasında yer almasını sağlamıyor, aynı zamanda Chuck Palahniuk'i de dünya çapında ünlü bir yazar haline getiriyor.

Palahniuk'e *Dövüş Kulübü*'nü yazması için ilham veren olay hiç beklenmedik bir yerde gerçekleşiyor.[14] Oregon eyaletinin Portland şehrinde yaşayan Palahniuk, şehir dışında kamp yapmaya gittiği bir hafta sonunda, tanımadığı birtakım insanlarla, şu anda hatırlayamadığı bir olay yüzünden tartışmaya giriyor. Tartışmanın şiddeti, basit bir ağız dalaşından, yumruklu-tekmeli bir dövüşe doğru evriliyor. Ancak ona asıl iham veren bu dövüşün kendisi değil, sonrasında gerçekleşenler oluyor. Dövüşten, yüzünde çizik izleri ve kollarında yaralarla ayrılan Palahniuk'e çalıştığı yerdeki hiç kimse o hafta sonu ne olup bittiğini, dövüşün sebebini ya da ayrıntılarını, hatta iyi olup olmadığını bile sormuyor. Palahniuk artık anlıyor ki çalışma arkadaşlarından hiçbiri onun özel yaşamında olup bitenle ilgilenmiyor. Bir dövüşten çıkmış, bu dövüşün sonunda yara almış arkadaşlarına ne olduğunu merak etmiyorlar. Etseler bile, belli ki ayrıntıya girmek istemiyorlar.

İşte o anda Chuck Palahniuk soruyor: Tüm bu insanlara ne oluyor? Neden haftada en az kırk saatlerini birlikte geçirdikleri bir insanın özel hayatıyla, ölüp kalmasıyla ilgilenmiyorlar? Neden iletişimin peşinden gitmiyorlar? Onları basit, insani bir soru sormaktan ne alıkoyuyor? Niye bu kadar uzakta duruyorlar insanlar birbirlerinden ve yakına gelmeyi neden arzulamıyorlar? Küçük, kapana kısılmış, standartlaşmış hayatlarından bir anlığına bile olsa kopmak neden bu kadar zor geliyor? Bir başka insanın hikâyesi onları neden bu kadar korkutuyor?

Ve Palahniuk, bu soruların yanıtlarını, ilk olarak *Pursuit of Happiness* ismini verdiği kısa hikâyede yarattığı karakterler aracılığıyla aramaya başlıyor: anlatıcı, anlatıcının patronu, anlatıcının doktoru, Chloe, Bob, Marla Singer ve Tyler Durden.

Onlara adeta birer makinelermişçesine üstesinden gelmeleri gereken görevler yüklüyor. Hayatlarını, karanlık yanlarını, toplumla ve birbirleriyle olan ilişkilerini, problemlerini ve (u)mutsuzluklarını ortaya seriyor. Aslında herkesin bildiği ama dile getirmekten çekindiği günlük olayları, insani arzuları ve anlam arayışını, kendi-kendini yok etme[15] (*self-destruction*) teması üzerinden anlatıyor. Belki de bu nedenle, hikâyesini okuyucularına aktaran anlatıcısına bir isim vermeye gerek duymuyor: Ne de olsa, herkes Palahniuk'in neden bahsettiğini az çok biliyor. Herkes *Dövüş Kulübü*'nün geçtiği zamanda ve mekânda nefes alıp veriyor. Üç ana karakter, anlatıcı, Marla Singer ve Tyler Durden, illa ki birilerinin zihinlerinde canlanıyor. *Dövüş Kulübü*, yalnızca bazı hislere ve olaylara tercüman oluyor. Dilin ucuna gelip de söylenmeyen, söylenemeyen şeyleri yazıya döküyor. Herkesçe bilinen sırları ifşa ediyor.

Ve belki de bu yüzden, *Dövüş Kulübü*'nü izlemek de okumak da, onun hakkında bir şeyler yazmak da hem çok zevkli hem de çok zor oluyor. *Dövüş Kulübü*, haz verdiği kadar acı da veriyor. İnsanın kendi kendine bile itiraf edemediği gerçekleri yüzüne öyle sert ama aynı zamanda öyle rahatlatıcı bir üslupla vuruyor ki filmi izlerken ya da kitabı okurken hissedilen şaşkınlık ve sıkıntı verici acı, insanı ona bağlanmaktan alıkoyamıyor. Kim bilir belki de bu acının tatlılığı yüzünden *Dövüş Kulübü* daha da çekici bir hale geliyor.

Bu satırların yazarı, *Dövüş Kulübü* üzerine birkaç satır karalamaya çalışarak, ilk iki kuralı ihlal ettiğini biliyor. Ama tıpkı Chuck Palahniuk'in betimlediği ideal dünyada olduğu gibi kuralları yıkmadan, insanın kendisi ile arasındaki mesafeyi kapatmaya çalışmadan, felaketleri de sıradan olanı kucaklar gibi kucaklamaya uğraşmadan, birkaç yumruk almadan gerçek huzura kavuşamayacağına da inanıyor. Palahniuk ve *Dövüş Kulübü* hakkında kafa yormak tüm bu risklere, her zaman olduğu gibi, fazlasıyla değiyor.

Evet, bu kitap bir dövüş; ama öte yandan,

"Eğer hiçbir dövüşe katılmadıysan, kendin hakkında gerçekten ne kadar şey bilebilirsin ki?"

10. http://chuckpalahniuk.net/author/faq

11. http://chuckpalahniuk.net/author/bio

12. Gavin Smith, “One-on-One with David Fincher”, *Film Comment*’te yayımlanan röportaj, Eylül-Ekim 1999, http://www.edward-norton.org/fc/articles/filmcom.html

13. Filmin senaryolaştırması sırasında David Fincher ve Jim Uhls’a Andrew Kevin Walker da yardımcı olmuştur, ancak adının filmin ayrıntılarında gözükmesini istemez. Buna rağmen Fincher, Walker’ın katkılarını onurlandırmak adına, filme hoş bir ayrıntı ekler: Filmde anlatıcıyı sorgulayan üç detektifin isimleri, jenerikte sırasıyla Andrew, Kevin ve Walker olarak akmaktadır.

14. Sam Jemielity, “The Playboy.conversation: Chuck Palahniuk”, *The Playboy Magazine*’de yayımlanan röportaj, Nisan 2009, http://www.playboy.com/articles/chuck-palahniuk-interview/index.html?page=1

15. Jesse Kavadlo, “The Fiction of Self-Destruction: Chuck Palahniuk, Closet Moralist”, *Stirrings Still*, 2 (2), 2005, s. 3-24.

Bölüm 2 - Anlatıcı, Kültürel Hegemonya ve Tüketim Toplumu

I

İnsomnia. Uykusuzluk. "Günlük fonksiyonların işleyişinin zarar görmesi ve bir ayı geçkin süre boyunca göze çarpan huzursuzluk ile ilişkilendirilen, uykuya başlamada, uyku durumunu devam ettirmede yaşanan güçlükler veya restoratif olmayan uyku durumu".[16]

"Uykusuzluk böyledir işte. Her şey çok uzaklardadır, bir kopyanın kopyasının kopyası gibi. Dünyayla arana öyle bir mesafe sokar ki ne sen bir şeye dokunabilirsin ne de bir şey sana". (18-19[17])

Her şey böyle başlar.

Anlatıcı, yukarıdaki cümleler ile tanımladığı üç haftalık uykusuzluğunun ardından doktora gider. Uykusuzluğun ona acı verdiğini anlatır. İstediği şey basit bir reçetedir aslında. Her biri bir başka renkte sodyum amital bileşiklerinin, barbiturat tuzlarının, sekobarbitallerin üzerinde yazılı olduğu, şifresini yalnızca eczacıların ve tıp eğitimi görmüş olanların çözebileceği, imzalı, damgalı bir kâğıt parçasına ihtiyacı vardır. Aldığı onca yıllık eğitimin ardından oynadığı yarı-Tanrıcılık oyununun ayetlerinden birini yazan bir doktora. Bir mucizeye. Acılarını, huzursuzluğunu, uzaklığını giderecek medikal bir mucizeye.

Oysa beklediği, istediği şeyi vermeye niyeti yoktur genç doktorun. "Kediotu çiğne" der anlatıcıya, "daha çok hareket et…" (17) Uykusuzluğun yalnızca bir semptom olduğunu, daha önemli bir şeyin habercisi olduğunu ekler ayrıca. Gerçek acı bu değildir ona göre. Gerçek acının ne olduğunu görmek istiyorsa, salı akşamları beyin parazitlilerinin bir araya geldiği destek grubuna gitmesini önerir. Ya da kemik erimesinden mustarip olanların gittiği gruba. Organik beyinsel bozuklukları olanların yanına. Testisleri alınmış erkeklerin arasına. Kendisinden daha kötü durumda olanların hayatlarına bakmasını ve belki de *gerçek acı* ile tanışıp kendi eften

püften sorunlarına odaklanmamasını tavsiye eder anlatıcıya.

O da bu tavsiyeye uyar.

16. Charles M. Morin, “The Nature of Insomnia and the Need to Refine Our Diagnostic Criteria”, *Psychosomatic Medicine*, 62 (4), 2000, s. 484.

17. Referans takibinin kolaylığı için, *Dövüş Kulübü* romanından yapılan alıntılarda yalnızca kitabın sayfa numaraları parantez içinde verilecektir. Tüm alıntılar için: Chuck Palahniuk, *Dövüş Kulübü*, E. Özsayar (çev.), İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 1996/2001.

II

Önce kaseti geri saralım.

Etrafınıza bir bakın. Uzaklara değil, yanı başınıza. Yanınızdakilere. Sevdiklerinize. Sevmediklerinize.

Bir gün boyu, bir ay boyu, bir yıl boyu yaptıklarınıza bir göz atın.

Ne kadar farklılar birbirlerinden? Hangi ince çizgi ayırıyor onları, diğerlerinden? Aynada gördükleriniz ile dışarıda seyrettikleriniz arasında nasıl bir fark var? Aynadakilere dokunmak kadar imkânlı değil mi karşınızdakilere dokunmak?

Hadi mesafelerden bahsedelim. Kendinize ne kadar yakınsınız? Karşınızdakilere ne kadar uzak? Bir telefon kadar yakınken televizyondan izlediğiniz sunucuya; ne kadar uzağındasınız yapmak istediklerinizin? Bir dua ile iletişime geçebiliyorken inandığınızla; en son ne zaman çıktı ağzınızdan en dürüst kelimeler karşınızdakilere, kendinize?

Siz bu kadar uzakken her şeye, her şey ne kadar yakın birbirine? Benzerlik neden bu kadar güven veriyor insanlara? Güven neden bu kadar önemli, başı-sonu belli olan bu iletişimsizlikte?

Kopyaların kopyalarının kopyaları…

Anlatıcının uykusuzluk tanımını hatırladınız mı?

Toplumsal bir insomnia bizimkisi. Anlatıcının bu kısa hikâyesinde tasvir edilen her şey, kişiselleştirilen her benzetme, bir toplum hikâyesi aslında. Toplumun yarattığı bizlere karşı bizim yarattığımız toplum. Ya da aralarında her ne fark varsa, işte ondan bahsediyor *Dövüş Kulübü*. Kendine yabancılaşmış bir bireye karşı bireylerine yabancılaşmış bir toplum. Ve bu ikilemin tam ortasında: tüketim.

III

Anlatıcının işi, çokuluslu bir araba firmasında ürün iptal koordinatörlüğüdür. Çalıştığı firmanın ürettiği arabaların yaptığı kazalar sonrası, o kazalarda meydana gelen hasarlar hakkında raporlar yazar, notlar tutar. Sonraları “Hayatınızı mahvetmenin en iyi yolu not tutmaktır”[18] diyecek olan Chuck Palahniuk’in ilk ana karakteridir o ve sahiden de hayatını mahvetmekle meşguldür.

Bir şehirden başka bir şehre aralıksız yolculuklar yapar. Bir saat önce başka bir saat diliminde, bir saat sonra başka bir saat dilimindedir. Uçaklar, birer taksiye dönüşmüştür onun için. Zaman ve mekân bir konserve kutusunda bir arada saklanmaktadır sanki.

Gittiği şehirlerde sadece bir günlüğüne bulunur. Uçaktan iner. Kaza yerlerine gider. Raporları hazırlar. Onun için ayrılan otele giriş yapar. Odasına girer. Televizyonu açar. Duş alır. Yatağa uzanır. Uyumaya çalışır. Çoğunlukla beceremez.

Yaptığı iş mekaniktir. Kaza geçiren bir kümedeki araç sayısını tespit eder, bu rakamı araçların tahmini arıza sıklığı ve sorunu mahkeme dışında çözmek için gereken ortalama tazminat ile çarpar. Eğer bu işlemler sonucunda ortaya çıkan rakam, araçları geri çekme maliyetinden büyükse araçları geri çekme, küçükse geri çekmeme yönünde görüş bildirir.

O bir makinedir. On sekizinci yüzyıl Sanayi Devrimi ile kas gücünün yerine geçen, hesaplayabilme becerisinin yüzü ak bir göstergesidir. Kimliksizdir. Adsızdır. Yönsüzdür. Dayanaksızdır. Kolayca tüketilebilir. Yerine yenisi getirilebilir. Onu diğerlerinden ayıran şey… yoktur. Bir enformasyon bombardımanında, yere yatmış, elleriyle kafasını korumaya çalışan, işgal altında bir bireydir o.

“İstediğim şeyler gün geçtikçe hep istemeye eğitilmiş olduğum şeylermiş gibi görünmeye başladı. Herkesin istediği şeylerdi

bunlar”.[19]

“İstediğimle, istemeye koşullandırıldığım şey arasındaki farkı kestiremiyorum. Gerçekte istediğim şeyle, istemeye zorlandığım şeyin ne olduğunu söyleyemiyorum. Sözünü ettiğim şey özgür irade”.[20]

Anlatıcının özgür iradesi var mıdır?

“Biz bu dünyanın bize söylediği oluruz”.[21]

Gelin anlatıcının evine bir göz atalım. “Ev dediğim, bir gökdelenin on beşinci katındaki bir [daire]; dullar ve genç profesyoneller için bir çeşit dosya dolabı.” (39) Yan odadan ya da yukarıdan/aşağıdan gelen her türlü sese karşı korumalı. Kalın duvarlı. Camları açılmayan. Klimalı. Işık düzeyini kendisi otomatik olarak ayarlayan. Hava geçirmez. Dışarıdan tümüyle korunaklı. Toplum ile sahibi arasında var olabilecek her türlü ilişkiyi kesmeye programlı. Bireyselleşmeye açılan bir kapı; ya da, “sözde-bireyselleşmeye” (*pseudo-individualization*).[22]

Ve mobilyaları. Somon çürüğü bir ying ve turuncu bir yang deseni oluşturacak biçimde tasarlanmış Njurunda sehpaları. Erika Pekkari imzalı Haparanda koltuk takımı. Johanneshov koltuğu. Strinne koltuk örtüleri. Rislampa/Har kâğıt lambaları. Alle çatal-bıçak takımı. Vild ayaklı saat. Klipsk kitap rafları. Hemlig şapka kutuları. Yedi değişik renkte (orkide, fuşya, kobalt, fildişi, siyah, yumurta kabuğu ve koyu kırmızı) Mommala yorgan takımı. Kalix mobilya cilası. Steg zigon.

“[Onları] almazsam ölürdüm.” (42)

“Bütün bunları satın almak için ömrümü verdim ben.” (42)

Siz vermediniz mi?

“Bu… yuva yapma içgüdülerine tutsak düşen bir tek ben [değilim]. Eskiden tuvalete porno dergileriyle giren tanıdıklarım, şimdi IKEA mobilya kataloğuyla giriyorlar. Hepimizde… aynı kâğıt lambalardan var… Mobilya satın alırsınız… Sonra hayallerinizdeki yatak. Perdeler. Halılar.” (41-42)

Hadi listeyi biraz daha uzatalım. Kaç yıldır çalışıyorsunuz kullandığınız araba için? Ne kadar faiz ödüyorsunuz ev kredinize?

Kaç patron fırçası daha yemeniz gerekiyor yeni taktıracağınız çelik kapı için? Nefret ettiğiniz kaç insana efendim diye hitap ediyorsunuz, henüz izlemediğiniz ve muhtemelen de hiç izlemeyeceğiniz ama zamanında sadece on iki dakikada tamamını internetten indirdiğiniz bir film için? Kaç bayram geçirdiniz sevdiğiniz bir çocuğa harçlık vermeden, mağazadan çıkar çıkmaz aynısını başkasının üzerinde gördüğünüz o harika kazağı almak için? Kaç işgünü uzaklıktasınız hep hayalini kurduğunuz o tatile?

Ne kadar farklı verilen cevaplar birbirinden?

Adınız ne kadar etkiliyor toplumdaki yerinizi? Siz olmasaydınız ne olurdu sahi? Hangi işleyişine zarar gelirdi büyük resmin? "Mekanik uygarlık"[23]ta yeriniz, rolünüz ne sizin? Biyolojik olarak sizi sevmeye programlı olanların dışında, kaç insan gerçekten etkilenir ölümünüzden? Adınızı kim hatırlar bir nesil sonra?

Tıpkı sizinki gibi, anlatıcının da adı önemli değildir bu yüzden.[24] *Post-scriptum.*[25] O, tüketimin kilit rol oynadığı bir toplumsal ilişki(sizlik)ler ağının, herhangi bir ferdidir sadece. İster bu yapıya Theodor Adorno ve Max Horkheimer'in izinden gidip kültür endüstrisi[26] (*the culture industry*) ismini verin, ister onu Guy Debord gibi gösteri toplumu[27] (*la société du spectacle / society of the spectacle*) olarak niteleyin, isterseniz de Jean Baudrillardcı bir bakış açısıyla tüketim toplumu[28] (*consumer society*) ile özdeşleştirin. Burada isimlerin hiçbir önemi yoktur. İçinde bulunulan zamanı modern, geç-modern veya post-modern diye adlandırmak bir fark yaratmaz. Burada sıfatların da bir önemi yoktur. Önemli olan tek şey, şu anda içinde yaşanılan ve tüketim kavramını merkez dinamiklerine yerleştirmiş toplumun, tüm bu sayılanların bir örneği, melezi ve karışımı olduğu ve her şeyin üzerinde egemenlik kurduğudur.

18. Chuck Palahniuk, *Ninni*, F. U. Irıklı (çev.), İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2002/2007, s. 210.

19. Chuck Palahniuk, *Görünmez Canavarlar*, F. U. Irıklı (çev.), İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 1999/2004, s. 153.

20. Chuck Palahniuk, *Ninni*… s. 223.

21. Ergin Yıldızoğlu, *Köpeğin Ahlakı: Estetik, Otonomi ve Siyaset Üzerine*, İstanbul, Gri Yayınevi,

2005, s. 7.

22. Theodor W. Adorno, “On Popular Music”, R. Leppert (der.), *Essays On Music*, S. H. Gillespie (çev.), Berkeley, University of California Press, 2002 içinde, s. 445.

23. Ivan Chtcheglov, “Formulary For A New Urbanism”, K. Knabb (der.), *Situationist International: Anthology*, Berkeley, Bureau of Public Secrets, 1953/2006 içinde, http://www.bopsecrets.org/SI/Chtcheglov.htm

24. Cynthia Kuhn, “I Am Marla’s Monstrous Wound: Fight Club and the Gothic”, C. Kuhn ve L. Rubin (der.), *Reading Chuck Palahniuk: American Monsters and Literary Mayhem*, Londra, Routledge, 2009 içinde, s. 40.

25. Jacques Derrida, *İsim Hariç*, D. Eryar (çev.), İstanbul, Kabalcı Yayınları, 1993/2008.

26. Theodor W. Adorno ve Max Horkheimer, *Aydınlanmanın Diyalektiği: Felsefi Fragmanlar,* N. Ülner ve E. Ö. Karadoğan (çev.), İstanbul, Kabalcı Yayınları, 1944/2010.

27. Guy Debord, *Gösteri Toplumu ve Yorumlar*, A. Ekmekçi ve O. Taşkent (çev.), İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 1967/2006.

28. Jean Baudrillard, *Tüketim Toplumu: Söylenceleri / Yapıları*, H. Dileçaylı ve F. Keskin (çev.), İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 1970/2008.

IV

Geçen yüzyılın başlarına kadar tüketim, neredeyse tamamen ekonomik bir olgu olarak kabul ediliyordu: üretilen malların, belli bir değişim değeri (para) karşılığında, üreticiden tüketiciye geçmesi işlemi.[29] Tümüyle rasyonel/hesap edebilir kabul edilen tüketiciler, kapitalist piyasanın *gizli eli* tarafından düzenlenen ve bu düzenlenişi herkesi eşit ölçüde tatmin eden, belli bir değer karşılığında, tüketim mallarını üreticilerden elde ediyor; işlemin her iki tarafı da, bundan belli bir yarar sağlamış kabul ediliyordu. Ancak sonraları, aslında "tüketimin her zaman ve her yerde kültürel bir işlem olduğu"[30] fark edildi ve tüketim olgusu, sosyal teorinin ilgi alanına, "yalnızca yararcılık açısından ve ekonomik bir süreç olarak değil, gösterge ve sembollerin de içinde olduğu bir sosyal ve kültürel süreç olarak"[31] dahil edildi.

Dövüş Kulübü'nün anlatıcısının da içinde ister istemez yer aldığı, basitçe tüketim kavramının yarattığı ayrı ve özel bir kültür olarak tanımlanabilecek tüketici kültürü (*consumer culture*) kavramı ise "modern dönem boyunca Batı'da gelişen baskın bir kültürel yeniden-[üretimi]"[32] temsil eder hale geldi.

Modern dönem gönderimini içine alan zaman dilimi üzerine kafa yormak için tüketimin *saf gereksinimlerin* tüketimi boyutundan çıkıp *semboller ve göstergelerle arzu edilen* başka bir boyuta geçişine de göz atmak gerekiyor. Burada karşılaşılabilecek sorun şu ki, tüketim, her ne kadar özellikle 1980'lerdeki küreselleşme dalgası ve hemen her akademik makalenin kendisi ile birlikte anıldığı dönemde popüler bir ivme yakalamış olsa da, doğrudan tüketim olgusunu kuramsallaştıran bir teoriden söz etmek şu an için mümkün görünmüyor. Bu nedenle, Robert Bocock'ı takip edip farklı dönemlere ait tüketim modelleri ve yaratılan tüketici kültürlerini, birbirlerine bağlı teorik çalışmalarla gözlemlemek daha yararlı

olabilir.

1993 tarihli *Consumption* (Tüketim) kitabında sunduğu modele göre Bocock, tüketimin ekonomik bir olgudan kültürel bir olguya dönüşüm tarihini, on yedinci yüzyıl Aydınlanma'sına kadar götürür.[33] Bilhassa Batı Avrupa sahnesinde insan aklının üstünlüğünü, rasyonelliği, sekülarizmi, doğadan yararlanmayı ve bilimsel gelişmeyi öne çıkarması ile yüceltilen ve toplumsal düzenlenişin meşrulaştırılmasını bu değerlere bağlayan Aydınlanma ruhu[34], modern-olanın tanımında kilit rol oynar. Tüm bu değerlerin ve modern-olanın altında ise merkantilizm ile başlayıp kapitalizm ile doruğuna ulaşan feodalitenin (derebeyliğin) yıkım süreci ve kapitalist söylem yer alır.[35] Sınırlı bir üretimi hedefleyebilen feodalizmin, üretim verimliliğini ve kâr elde etmeyi odak haline getiren kapitalizme dönüşümünde rol oynayan kilit gelişmeler şu şekilde sıralanabilir: şehirli nüfusun artışı ve sermaye sahipliği; toplumun tüm kesimlerini içine alacak kadar geniş bir kullanım ağına sahip, para, hukuk ve muhasebe sistemleri; yeterli bilim ve teknoloji; ve yığınları kontrol altına alabilecek silahlı güçlerin varlığı.[36] Ancak Max Weber'e göre bu dönüşümü tetikleyen en önemli faktör, kapitalizme ruhunu/kültürel altyapısını sağlayan Protestanlık, bilhassa da çileci Kalvenizmdir.[37] Her ne kadar Weber'in rasyonel kapitalizm değerlendirmesi eleştirilere son derece açık olsa ve bu rasyonel argümanını aşkın/mezhepsel gerekçelere dayandırsa da, Reform sonrası ortaya çıkan Kalvenizmin lüks ve zevki gündelik hayattan dışlayan, disiplinli çalışmayı hayatın merkezine koyan ve daha önemlisi, kazanılanın harcanması yerine biriktirilip yeni işlerde değerlendirilmesini salık veren diskuru içinde, kapitalist üretimin ve yeniden-üretimin anlaşılması pekâlâ sağlanabilir.[38]

Peki, püriten bir mezhebin üretim odaklı mantığının katkılarıyla doğduğu kabul edilse bile, rasyonel tarzda bu kapitalist üretimin, yıllar içerisinde tüketim-temelli bir hale geldiği önermesi nasıl açıklanmalıdır? Burada, Thorstein Veblen'in on dokuzuncu yüzyılın ortalarında, Kuzey Amerikalı zenginler ve onların gösterişli tüketim

(*conspicuous consumption*) modellerini incelediği, 1912 tarihli kitabı öne çıkarılabilir.[39] Bu kitapta incelendiği üzere, Yeni Dünya'da yavaş yavaş belirmeye başlayan ve neredeyse yalnızca lüks tüketim alışkanlıkları ile öne çıkan küçük bir burjuva sınıfı, tüketimi saygı uyandıran bir yaşam tarzı ve zengin-beyaz erkeğin (kadını aracılığıyla) gösteriş aracı haline getirmiş, dolayısıyla belki de tarihteki ilk *tüketici sosyal sınıf* haline gelmiştir. Bu sınıfı kısa bir zaman dilimi içinde Avrupalı zenginler (özellikle Almanlar) takip etmiş; büyük metropollerde şehirlilik arttıkça, tüketim tarzlarında da farklılaşmalar ve elbette artışlar meydana gelmiştir.[40] Bu gelişmeleri, üretim tarzında standardizasyonu (tektipleşmeyi) getirmesine karşın, işçi ücretlerinde artışa giderek tüketimi de körükleyen Fordizm akımı ve bilhassa İkinci Dünya Savaşı sonrası Kuzey Amerika ve Avrupa'da patlama yapan kitlesel tüketim izlemiştir.[41] Kısacası, önce küçük bir burjuva toplumuna ait olan tüketici kültürü, kısa süre içerisinde kitlesel bir fenomene dönüşmüş ve dünyayı etkisi altına almayı başarmıştır.

Weber'in *sosyal statü grupları* tezi akılda tutulur ve Amerika Birleşik Devletleri'ndeki ilk tüketici sınıfının kökenlerinin İngiltere ve Hollanda'dan göç eden Protestanlar olduğu anımsanırsa, kapitalist üretimin kapitalist tüketime evrilmesini, kimlik kavramı üzerinden açıklamak daha anlamlı hale gelebilir. Sanayi Devrimi sonrasında, üretimin tavan yaptığı dönemde, kitleler ve sosyal gruplar (belki de sınıflar), kimliklerini ürettiklerine göre belirlerken (ya da kimlikleri, ürettiklerine göre başka gruplarca, onlar adına, belirlenirken); yirminci yüzyılın ortalarından itibaren dünya genelinde kimlik tanımı tüketilen ürünler ile yapılmaya başlanmıştır. Bir başka deyişle, 1950'lerden itibaren grupların iç-dinamiklerini belirleyen ana faktör, tüketilebilen maddeler ve o gruba ait statüyü imleyen tüketici kültürü haline gelmiştir.[42] Eğer Charles Taylor'un söylediği gibi, "kimliğimizin bir kısmı fark edilirlik veya onun yokluğu tarafından şekillendiriliyor"[43] ise tüketim artık bir fark edilirlik (*recognition*) aracı olmuştur. Kim olduğumuz, bizi diğer insanlardan neyin ayırdığı ve bir topluluk içerisinde bizi fark edilir

kılanın ne olduğu, belli bir zaman diliminden itibaren tükettiğimiz mallar ve hizmetler tarafından belirlenir hale gelmiştir.

İşte bu tüketim-fark edilme-kimlik ilişkisi, Mike Featherstone'a göre Soğuk Savaş'ın sonlarına doğru, deyim yerindeyse alev alan küreselleşme ile birlikte doruğuna ulaşmıştır: Değişmeyen statü grupları ya da toplumu parçalara ayıran sınıfsal yapılanmaların yerini, bireysel 'hayat tarzları'nın belirleyici olduğu bir (sözde-) bireyselci tüketici kültürü almıştır.[44] Postmodern olarak tanımlanan bu yeni tüketici kültürü, sürekli değişen tüketici profilleri, yeni demografiler, satın alma güçleri olmasa dahi tüketimin hedefi haline getirilen grupları (çocuklar, işsizler, vs.) ve elbette sosyo-kültürel faktörlerin yerini alan sembol-pazarlamacılığı ile modern öncülünden ayrılır hale gelmiştir. Üretmeyenlerin de tüketime aktif olarak katılması, postmodern adı verilen yeni kimlik kazanımlarında tüketim faktörünün önemini daha da arttırmıştır.

Yine de bu durumda bahsedilmeden geçilmemesi gereken bir nokta daha var. Bugünkü tüketici kalıplarını anlamak için Featherstone'un izinden gidip tüketicilere postmodern sıfatını uygun görmek, ana-akım postmodernizmin öngörebileceği şekilde, kapitalizmin hükümranlığının sona erdiği olarak anlaşılmamalıdır. Şu ana kadar anlatılanlardan da çıkarılabileceği gibi, tüketimin kendisi bir ideoloji olmak için, hele ki kapitalizmin yerini alacak bir egemenlik yaratmak için, fazlasıyla başka faktörlere bağlı ve bu anlamda da kısır bir olgudur. Bu sebepten, "tüketimi sosyal, kültürel ve ekonomik yaşamın tek *amacı* değil, insan yaşamının mutluluğu için bir *araç* olarak"[45] saptamak (ya da böyle pazarlandığını görmek) ve kapitalist geleneğin bir aracı olarak algılamak halâ daha mantıklı olacaktır.

29. Deaton Angus, *Understanding Consumption*, Oxford, Oxford University Press, 1992, s. 1-43.

30. Don Slater, *Consumer Culture and Modernity*, Cambridge, Polity Press, 1997/2003, s. 8.

31. Robert Bocock, *Tüketim*, İ. Kutluk (çev.), Ankara, Dost Kitabevi, 1993/2009, s. 13.

32. Don Slater, *Consumer…* s. 8.

33. Robert Bocock, *Tüketim…* s. 20-41.

34. Peter Gay, *The Enlightenment: An Interpretation – The Science of Freedom*, New York, W.W.

Norton Co., 1969/1996, s. 24-55.

35. Robert Wuthnow, *Communities of Discourse: Ideology and Social Structure In the Reformation, the Enlightenment and the European Socialism*, Massachusetts, Harvard University Press, 1989/1993, s. 157-290.

36. Robert Bocock, *Tüketim*… s. 45.

37. Max Weber, *Protestan Ahlakı ve Kapitalizmin Ruhu*, Z. Aruoba (çev.), İstanbul, Hil Yayınları, 1905/1997, s. 41-68.

38. Robert Bocock, *Tüketim*… s. 21-23.

39. Thorstein Veblen, *The Theory of the Leisure Class*, M. Banta (der.), Oxford, Oxford University Press, 1912/2008.

40. Robert Bocock, *Tüketim*… s. 24-30.

41. David Forgacs, *Gramsci Kitabı: Seçme Yazılar 1916-1935*, İ. Yıldız (çev.), Ankara, Dipnot Yayınları, 2000/2010, s. 341-371.

42. Anthony Giddens, *Modernity and Self-Identity: Self and Society In the Late-Modern Age*, Stanford, Stanford University Press, 1991, s. 181-208.

43. Charles Taylor, "The Politics of Recognition", A. Heble, D. P. Pennee ve J. R. Struthers (der.), *New Contexts of Canadian Criticism*, Ontario, Broadview Press, 1997 içinde, s. 98.

44. Mike Featherstone, *Postmodernizm ve Tüketim Kültürü*, M. Küçük (çev.), İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 1991/2005, s. 140-157.

45. Robert Bocock, *Tüketim*… s. 17.

V

Tüketimin ne anlam ifade ettiğini aşağı yukarı çözmeye çalıştık, ama halâ kilit bir soruya yanıt vermedik: İnsan neden tüketir? Aslında hep tüketmiştir. O, doğuştan bir tüketicidir. Gereksinimleri vardır ve bu gereksinimleri karşılamak için ihtiyaç duyduğu şeyleri bulur, yapar, yaptırır, satın alır, sömürür ve en nihayetinde, tüketir. Ancak bu doğal aktivitenin ona bir kimlik kazandırması, yukarıda da bahsedildiği gibi, yirminci yüzyıl ile birlikte ortaya çıkan tarihsel bir olgudur. Bu yüzden, belki de soruyu şu şekilde sormak daha mantıklı olacaktır: İnsanın, kendi kimliğini içinde arayacağı bir kavram olarak tüketime dahil olmasının altında yatan sebep(ler) ne olabilir? Eğer bu soruya anlamlı bir yanıt bulabilirsek, anlatıcının içinde bulunduğu koşulları ve düzeni algılamaya biraz daha yaklaşabiliriz.

Tüketimin henüz etkin bir şekilde kuramsallaştırılmış bir kavram olmaması, esas soruya yanıt bulmak için başka toplumsal teorilerden yardım almayı gerektiriyor. Bocock, insanın tüketim güdüsünü, Marksist teoriye ve onun öne sürdüğü yabancılaşma (*alienation*) kavramına dayanarak açıklamaya çalışıyor.[46] Bunu yaparken, genellikle Leninizm ile karıştırılan politik-ideolojik Marksizmin yerine, bizzat Karl Marx'ın ekonomik olduğu kadar sosyo-kültürel bir boyutu da olan Marksist kuramını merkeze alıyor. Marksist kuramın yüzlerce cilde sığmayan değerlendirmelerini, burada tekrarlamak elbette söz konusu veya gerekli değil. Basitçe iddia edilebilirse, Marksizm, toplumsal gelişmenin ve tarihsel ilerlemenin temeli olarak ekonomik ilişkileri görüyor: Bir toplumun maddi üretim ilişkilerindeki değişiklikler (tarihsel materyaller), o toplumun şekillenişinde ana rolü oynar kabul ediliyor. Bu nedenle Marx, analizini üretim modelleri, bilhassa da Sanayi Devrimi'nden sonra merkez model hale gelen kapitalizm üzerine yoğunlaştırıyor.

Aslında Marx'a göre "Şimdiye kadarki tüm toplum tarihi sınıf mücadeleleri tarihidir. Özgür insan ve köle, patrisyen ve pleb, derebeyi ve serf, lonca üyesi usta ve kalfa, kısacası ezen ve ezilen, sürekli bir karşıtlık içinde"[47] bulunmuştur. Kapitalizmi, öncüllerinden ayıran özellik, bu sınıf tarihi mücadelelerini, üreten (işçi) ile ürettiren (sermaye sahibi) arasında yaşatmasındadır. Tamamen kâr odaklı bu düzende sermaye sahibi, kâr elde etme amacı ile işçilerin ürettiklerinden *artı-değer* sağlar. Marksist teoride kilit rol oynayan artı-değer kavramı, üretilen malların değeri ile bu malların üretimi için sermaye sahibi tarafından işçiye ödenen ücret arasındaki fark ile açıklanır.[48] Aslında uygarlığın ilerlemesi için artı-değer'e illa ki ihtiyaç vardır. Ancak buradaki sorun, malların üretimi ile satışı arasında kalan bu değerin, topluma hiçbir şekilde geri kazandırılmadan, doğrudan sermayenin cebine girmesidir. Eğer Marksizmin savunduğu bir genel ahlak anlayışı varsa –ki Norman Geras'a göre bu, diğer birçok şeyle birlikte, özellikle insanlık onurunun, koşulsuz toplumsal barışın ve insanın kendini-gerçekleştirmesinin garanti altına alınması olabilir[49] – bu anlayış dahilinde artı-değer, yalnızca toplumsal ahlakın çözülmesinin değil, aynı zamanda işçinin kendine yabancılaşmasının da temelinde yer alır.

Kendine yabancılaşma nasıl meydana gelir? Charlie Chaplin filmlerinden hatırlayacağınız basit bir üretim sekansı hayal edin. Dur durak vermeden ilerleyen bir tezgâh, tezgâhın üzerinden aynı aralıklarla geçen ürünler, tezgâhın arkasında bekleyip her geçen ürüne aynı işlemi yapmakla (vidalamak, parlatmak, yağlamak, bir şeyler eklemek, vs.) yükümlü işçiler ve en nihayetinde meydana çıkan eksiksiz üretim malları. Tüm bu işlem sırasında en kritik rolü oynayan işçinin yerine koyun kendinizi. Mesela pahalı bir araba fabrikasında çalışıyor olun. Ellerinizde şekillenen onlarca arabanın bir tanesinin satıldığı fiyatla, günlük, haftalık ya da aylık elinize geçen parayı karşılaştırın şimdi de. Marksist teorinin bu karşılaştırma sonucunda sizden görmenizi istediği şey, o arabaları yapan işçiler olarak sizlerin de, artık o ürünün yapımında yer eden

(bir tekerlek gibi, jantlar gibi, motor gibi, koltuklar gibi) bir nesne olduğunuzdur.[50] Böylelikle, yabancılaşmanın ilk adımı olan nesneleşme (*objectification*[51]) gerçekleşmiş olur.

Marksizmin sizden görmenizi beklediği bir diğer şey ise yine yukarıda anlatılana benzer bir üretim sahnesinde ve şüphesiz sonrasında da, işçiler olarak sizlerin, birbiriniz arasındaki iletişim(sizlik)tir.[52] Unutulmamalı ki, kâr-odaklı kapitalizmi ayakta tutan en önemli motiflerden biri de rekabettir. Rekabet yalnızca sermaye sahipleri arasındaki tekel elde etme savaşlarında yaşanmaz. Kapitalizmin ve sermayenin kurnazlığı, kendi bağlamındaki rekabet rejimini, üstelik de yaşama pozitif değer katan bir olgu gibi, işçiler-arası ilişkilere de dayatabilmiş olmasıdır.[53] Bu manipüle edilmiş rekabet kültürü, işçinin kendine yabancılaşmasının ikinci adımını da oluşturmuş olur. Buna göre işçiler (proletarya), sermaye sahiplerinin gözüne girmek adına, birbirlerinden uzaklaşır (*estrangement*[54]). Tıpkı herhangi bir bireyin toplumdan kopuk yaşamasının doğuracağı sonuçlar gibi, bu durum da hem (sözde-) bireyselleşmeye hem de yabancılaşmanın son adımı olan türüne yabancılaşmaya (*alienation from species*[55]) giden yolları açar.

Nesneleşmiş ve diğer işçilerden (kendi sınıfından) uzaklaşmış işçi, artık üretim sürecinin mekanik bir parçasıdır. Hislere ve duygulara profesyonellikte yer olmadığı için duyguları yok kabul edilir. İhtiyaçları zaten maaşı ile karşılanıyordur. Batı Avrupa'nın genelinde, en azından on dokuzuncu yüzyılın ortalarından sonra[56], öğle yemekleri, kumanyaları, hatta belki iş yerlerine ulaşım imkânları dahi sağlanmıştır. Bugünlerde ise bir takımın parçası olduğunu unutmasın diye, türdaşlarıyla birlikte bowling oynamaya, takım ruhunu yücelten eğitici seminerlere katılmaya ve çalıştığı yer ve kişilerle bir bütün (yeni bir tür aile) olduğu fikrini kanıksamaya başlamıştır. Artık iş dışında bir hayatı olmasa da olur. İşçide yaratıcı aktivitenin kaybı (*the loss of creative activity*[57]) hepsiyle beraber gelir. Yapması gereken işler önceden belirlenmiş ve mekanikleştirilmiş olan işçinin yaratıcılığına ve ruhuna gerek

kalmaz. Artık emek araçsallaştırılmıştır. Hayatının büyük bir bölümünü (kaba bir hesapla üçte birini) geçirdiği işi sırasında işçi ise kendine/insanlığına yabancılaşmıştır.

Bir havaalanından diğerine yol alırken, arada şahit olduğu feci kazaları hiçbir duygu gösterisine mahal vermeden rapor eden anlatıcıyı getirin aklınıza.

Aslında Marksist teorinin anlattığı yabancılaşma kavramı bu noktaya kadardır. İşçileri yabancılaştıran ve parayı elinde tutan sermaye, bilhassa "modern sanayinin ve dünya pazarının kurulmasından bu yana, sonunda, modern temsili devlette, tüm siyasal egemenliği ele [geçirmiştir]. Modern devlet iktidarı, tüm burjuva sınıfının ortak işlerini yürüten bir komiteden başka bir şey değildir".[58] Başta ekonomi (üretim şekilleri) olmak üzere, siyaset, ahlak, aile ve birey de sermayenin elindedir artık. On dokuzuncu yüzyılı neredeyse savaşsız, bolca sömürgeleştirme hamleleriyle ve elbette piyasanın kendi kendini düzenlemesi diskuruyla geçiren sermaye, tıkandığı noktada savaşları patlatır.[59] Dünyanın genelindeki üretici (işçi) sınıf(ı), artık savaşan (asker) sınıf(ı) haline getirilmiştir. İki dünya savaşı boyunca, devletin silah ve yaptırım gücünü de kontrol eden sermaye, işçilere asker rolünü uygun görmüştür.

Ama neden? Üretime ve mallarını ürettirdiği işçilere ve elbette bu ikisi arasındaki farkın getirdiği artı-değere muhtaç gözüken kapitalizm, neden bir anda üreticilerini, eli silahlı erlere dönüştürmüştür? Bir başka deyişle, artık üretime değil, üretilenin yıkımına yapılan bu yatırımın sebebi nedir?

Bu soruların yanıtları, David Harvey'nin sermaye birikimi (*capital accumulation*) teorisinde bulunabilir. Harvey'nin teorisi, Marksist bir bakış açısı ve doğrusal bir tarih anlayışı içerisinde, kapitalizmin olası çözülüşünü arar. Ona göre sermaye, "kendi ayrı coğrafyasını oluşturacak şekilde zaman ve mekân içinde"[60] hareket edebilen bir yapıdır. Bu yapının çıkış noktası, elbette üretim için zenginlerin ellerinde tuttukları yatırım parasıdır. Bu paranın sermaye haline gelmesi, karşılanan işçi ücretleri ve üretim araçları ile

sağlanır. Bunun sonucunda yalnızca üretilen mal veya hizmetler değil, aynı zamanda kapitalizmin esas hedefi olan (artı-değer kaynaklı) kâr da elde edilmiş olur. Bu çevrimin (para-sermaye-kâr) sürekliliği adına, kârın elde edilmesi şarttır. Ne kadar fazla kâr elde edilirse, çevrimin başka ürünler/hizmetler için tekrarı o kadar olasılık dahilinde olacaktır. Elde edilen kâr, bir kez daha işçi ücretlerini ve üretim araçlarını sağlamakta kullanılıp sermaye haline getirilir ve en nihayetinde yeni ürün/hizmet ve yeni kâr elde edilir. Çevrim böylelikle sürer gider. Her yeni çevrim, yeni bir sermayenin oluşumuna neden olacağı (böyle istendiği) için, bir müddet sonra malların, hizmetlerin, yeni anaparaların ve sermayenin biriktiği gözlemlenir. Bu öylesine güçlü bir arzudur ki, “devlet, kapitalistlerin faaliyetlerine karşı düşmanca ya da kayıtsız bir tutum takındığında devletin koyduğu kanunlara karşı gelebilirler. Bu kanunsuzluk, güçlü kapitalist devletlerde bile mafya, uyuşturucu kartelleri ve benzeri gibi sapkın formlara dönüşebilir”.[61]

Ancak, burada dikkat edilmesi gereken husus, bu çevrim teorisinin, biriken sermaye miktarına karşı olan hassasiyetidir. Sermayenin kontrol altına almaya çalıştığı zaman ve mekân olguları, sürekli sermaye birikimini arzu etmez.[62] Bunun ana nedeni, her iki faktörün de sınırlı oluşudur. Sınırlı zamanın ve sınırlı mekânın tüketemediği fazla üretim malları ve sermaye için, ilk çözüm olarak zaman ve mekânı olabildiğinde genişletmek akla gelir (“*temporal deferral and geographical expansion*”[63]). Dünya tarihinde sömürgecilik sürecinin başlaması ile kapitalizmin gelişmesi arasındaki paralellik, bu çözüme güzel ve bir o kadar da kanlı bir örnek oluşturur. Yeni elde edilen yerler, devletler için bir gösteriş kaynağı olmanın çok ötesinde, ulusal sermaye için, sermaye birikimini yeniden-değerlendirme kaynağıdır da aynı zamanda. Belçikalı *De Beers* mücevher üreticileri ile Sierra Leone tarihi arasındaki yakınlık, böyle bir ilişkinin sıradan bir göstergesidir yalnızca. Günümüzde bu sorun, eskiden olduğu gibi doğrudan kanlı yöntemleri talep eden çözümleri gerektirmez. 1980’lerden itibaren günlük dile de yerleşen küreselleşme ile artık küçük işletmeciler ve

hatta bireylerin sermayeleri bile, zamansız ve mekânsız bir ortamda değerlendirilebilmektedir (“zaman-mekân sıkışması”[64]). Sermaye kendi yarattığı zamanları ve mekânları, neredeyse, sınırsız bir hale getirmeyi başarabilmiştir.

Esas sorumuzun başlangıç noktasına, iki dünya savaşı sırasında üretici işçilerin birer askere dönüştürülmesinin nedenine, geri dönersek, henüz sermayenin elinde o günün işçileri tarafından da pohpohlanan bir küreselleşme aygıtının olmadığının farkına varmakta gecikmeyiz. Yirminci yüzyılın başlarının bir diğer özelliğinin de, özellikle kısa süre önce birliklerini sağlayan Avrupa’nın yeni güçleri Almanya ve İtalya’nın varlığından sonra, giderek daha fazla rekabet isteyen ve zorlaşan sömürgecilik olduğu hatırlanırsa; aşırı biriken malların değerlendirilmesi amacıyla (tercihen küçük ölçekli) savaşlara neden ihtiyaç duyulduğu şüphesiz daha iyi anlaşılabilecektir. Tüm bunlara bir de 1929 Ekonomik Buhranı’nı eklersek, ortaya çıkan tabloda sermaye sahiplerinin iki seçenekle karşı karşıya kalmış olduklarını görebiliriz: ya biriken sermayeyi topluma yarar sağlayacak şekilde yeniden-değerlendirmeye sokmak (örneğin, yeni otoyollar, demiryolları vb. açmak) ya da işgücünden daha fazla yararlanmayı bırakarak benzer kâr oranlarını daha az işçi ve birikmiş malların yeniden satışa sunulması ile yakalamaya çalışmak. Bilhassa Büyük Buhran sırasında tavan yapan işsizlik oranları anımsanırsa[65], sermaye sahiplerinin hangi alternatifi seçmeye daha fazla meyilli oldukları da rahatlıkla anlaşılabilecektir. İşsizliğin büyük bir ekonomik kargaşaya yol açmasını engellemenin bir yolu, şüphe yok ki işsiz-amaçsız yığınları, kutsal bir görev üstlenen amaçlı askerler haline getirmektir.[66] Kendine yabancılaşmış işçi grubunun artık bir amacı da vardır. Ülkeleri için kendilerini feda ederler. Dünyaya barış getirirler; kimileri bunu yüz binlerce insanın üzerine atom bombası atarak bile yapabilir. Artık kimlikleri budur: eski üreticiler, yeni askerler.

46. A.g.e, s. 42-59.

47. Karl Marx ve Friedrich Engels, *Komünist Parti Manifestosu*, E. Özalp (çev.), İstanbul, NK

Yayınları, 1848/2005, s. 11.

48. Friedrich Engels, “Marx’ın Artı-Değer Teorisi”, M. Erdost (der.), *Felsefe Metinleri: Karl Marx ve Friedrich Engels,* A. Bilgi (çev.), Ankara, Sol Yayınları, 1977/2009 içinde, s. 191-195.

49. Norman Geras, “Minimum Utopia: Ten Theses”, *Socialist Register*’da yayımlanan makale, 2000, http://www.marxists.org/reference/subject/philosophy/works/us/geras1.htm.

50. A.g.e., K. Somer (çev.), s. 19-35.

51. Robert Bocock, *Tüketim*… s. 53.

52. Karl Marx, *1844 El Yazmaları: Ekonomi Politik ve Felsefe*, K. Somer (çev.), Ankara, Sol Yayınları, 1932/2011, s. 138-153.

53. Karl Marx ve Friedrich Engels, *Alman İdeolojisi (Feuerbach)*, S. Belli (çev.), Ankara, Sol Yayınları, 1845-1846/2010, s. 96-104.

54. Robert Bocock, *Tüketim*… s. 53.

55. A.g.e., s. 54-55.

56. Dick Geary, *European Labour Protest 1848-1939*, Londra, Croom Helm, 1981, s. 13-24.

57. Robert Bocock, *Tüketim*… s. 56.

58. Karl Marx ve Friedrich Engels, *Komünist…* s. 13.

59. Karl Polanyi, *Büyük Dönüşüm: Çağımızın Siyasal ve Ekonomik Kökenleri*, A. Buğra (çev.), İstanbul, İletişim Yayınları, 1944/2005, s. 33-70.

60. David Harvey, *Yeni Emperyalizm*, H. Güldü, (çev.), İstanbul, Everest Yayınları, 2003/2004, s. 76.

61. A.g.e., s. 77.

62. A.g.e., s. 91-97.

63. Giovanni Arrighi, “Spatial and Other ‘Fixes’ of Historical Capitalism”, C. Chase-Dunn ve S. J. Babones (der.), *Global Social Change: Historical and Comparative Perspectives*, Maryland, The Johns Hopkins University Press, 2006 içinde, s. 202.

64. David Harvey, *Postmodernliğin Durumu*, İstanbul, Metis Yayınları, 1999, s. 174-177.

65. Robert E. Lucas ve Leonard A. Rapping, “Unemployment in the Great Depression: Is There A Full Explanation?”, *The Journal of Political Economy*, 80 (1), 1972, s. 186-191.

66. David H. Henderson, “The Myth of US Prosperity during World War II”, *Antiwar.com*’da yayımlanan makale, Mart 20, 2006, http://www.antiwar.com/henderson/?articleid=8727

VI

Peki, tüm bu olan biteni tüketime, daha doğrusu tüketici kültürüne nasıl bağlayacağız? Bir başka deyişle, öncenin üreticileri, o günün askerleri, nasıl olacak da, bugünün tüketicileri haline gelecekler? Geldiler?

Yeniden *Dövüş Kulübü'*ne dönme zamanı.

"Bizim kuşağımız büyük bir savaş görmedi, büyük bir buhran yaşamadı, ama bizim de bir savaşımız var. Büyük bir ruhani savaş bu. Kültüre karşı büyük bir devrim hazırlıyoruz. Büyük buhran bizim hayatlarımız. Biz ruhani bir buhran geçiriyoruz." (150)

İşte kendisine ruhani bir savaş açılan bu kültür, tüketici kültürü, anlatıcının sorunlarının da kaynağında yer alır. Şimdi bize, bu kültürü deşifre etmek düşüyor. Zira anlatıcı da, anlatıcı gibi bu kültürün içinde yoğrulmuş diğer tüketiciler de, hatırlamaz bir zamanlar üretici olduklarını. Kimliklerini bir zamanlar üretim ile kazandıklarını. Yaklaşabildikleri en yakın tarihe, büyük dünya savaşlarına ve ekonomik bunalıma gönderme yapabilirler en fazla. Oysa gerçekte onlar da birer üretici, işçidir. Anlatıcı gibi beyaz-yakalı da olsalar, toplumun alt katmanlarının çoğu gibi mavi-yakalı da olsalar, bugün dönen sermaye çevriminin birer üyesidir onlar. Ve bunun farkına varmaya başlamışlardır.

"Ezmeye çalıştığın bu insanlar, senin muhtaç olduğun herkestir. Biz senin çamaşırını yıkayan, yemeğini pişiren ve önüne getiren insanlarız. Senin yatağını biz yapıyoruz. Uykudayken seni biz koruyoruz. Ambulansları biz kullanıyoruz. Telefonlarını biz bağlıyoruz. Bizler aşçıyız, taksi şoförüyüz ve senin hakkında her şeyi biliyoruz. Sigorta bildirimlerini, kredi kartı ödemelerini biz takip ediyoruz. Hayatının her alanını biz denetliyoruz." (166)

Anlatıcı gibi nesneleşmişler vardır içlerinde. Mekanize işlerinde, en mide bulandırıcı slasher-filmlerinden bile daha iğrenç sahneler karşısında tepkisiz olanlar. Filmdeki kaza yapmış aracı inceleme

sahnesini hatırlayın. Orada bulunan görevlilerin soğukkanlılıklarını aklınıza getirin. Saatte doksan beş kilometre hızla giderken aniden diferansiyeli kilitlenmiş, duvara çarpmış ve içindeki yolcularla birlikte alev almış bir aracı incelerken "modern resim gibi" tanımını yapan görevlinin gülen yüzünü anımsamaya çalışın. "Ben bütün iskeletlerin yerini bilirim" (28) diyerek, kendisi ile övünen anlatıcı ile karşılaştırın onu. Şimdi türünden uzaklaşmış işçilere verilecek bir örnek daha var elinizde. Sürekli yaptığı yolculuklar sayesinde hiçbir zaman bir iş-arkadaşı bile olmamış anlatıcıyı düşünün yeniden. Gittiği tüm havaalanlarında yanında oturan insanlarla "minyatür arkadaşlıklar" (29) kuran anlatıcıyı. "Patronum odasına dönüyor, ben de bilgisayarda fal açarak kendimi işime veriyorum" (129) cümlesiyle anlatır işyerindeki sosyalleşme ritüelini. Ve şimdi bir kez daha düşünün uzaklaşma kavramını. Anlatıcının tek gerçek zevkinin, kataloglardan seçtiği mobilyalar ve ev eşyalarıyla, ev adını verdiği dosya dolabını döşemek ve yeniden döşemek olduğunu hatırlatın kendinize. Hani eskiden porno dergilerle girdiği tuvalete şimdi mobilya kataloglarıyla giren adamı. Elinde uzaktan kumandasıyla kanepe köşesine kurulmuş, ağzından salyalar damlatarak, bir o kanaldan bir bu kanala yaptığı yolculuğu hatırladınız mı filmde? Yaratıcı etkinliğin kaybı, şimdi daha fazla şey ifade ediyor mu sizlere?

Nesneleşmiş. Uzaklaşmış. Yaratıcılığını kaybetmiş. Türüne ve kendisine yabancılaşmış. Kendisinden önceki üretici atalarıyla arasındaki tek fark, Bhabha'nın kuramsallaştırmaya çalıştığı "endüstriyel ekonomiden bilgi ekonomisine"[67] geçiş sürecinde, belki de bilgi ekonomisinin tam göbeğinde olması. İnsanların üretimin aygıtları oldukları zamanlardan, tüketimin deposu ("*receptacles of consumption*"[68]) oldukları zamana geçişin tam ortasında yer alması.

Bir tüketici olduğunun zaten farkında belki de.

"Reklamlar insanları gerek duymadıkları arabaların ve kıyafetlerin peşinden koşturuyor. Kaç kuşaktır insanlar nefret ettikleri işlerde çalışıyorlar; neden? Gerçekte ihtiyaç duymadıkları

şeyleri satın alabilmek için.” (150)

Yalnız anlatıcı da değil, onlar, *Dövüş Kulübü*’nde öyle ya da böyle yer alanlar, öğretildiler ki, bu kültürün hemen öncesinde, savaşların, buhranların ardında bir sömürge toplumu yaşıyordu. Sömürenlerden olmak, sömürülenlerden olmaktan iyiydi. Bugün bu ayrım illüzyonunu taşıyorlar akıllarının bir köşesinde. Tıpkı Antarktika’daki İngilizce isimli parsellenmiş bölgeler gibi, Belçika Kongosu gibi, Fransız Antilleri gibi, Hollanda Antilleri gibi, Yeni Zelanda gibi, İngiliz Virjin Adaları gibi; IBM uzay küresini, Phillip Morris galaksisini, Denny’s gezegenini bekliyorlar. Bir zamanlar sömüren ülkeler tarafından şekillendirilen dünyalarının, artık sömüren çokuluslu şirketler tarafından şekillendirilmesini bekliyorlar.

“Her gezegen, ilk ırzına geçen şirketin kimliğine bürünecek.” (171)

Sömürülmenin, ırza geçmekle eşdeğer anlamda olduğunu bağırıyorlar, bağırabildikleri kadar. Hıristiyanlaşmış Afrika kabilelerinin, milletleşmiş, milletleştikçe de bugüne kadar barış içinde yaşadıkları komşularını öldürmeye başlamış Ortadoğu halklarının, günlüğü bir doların altına yirmi saatten fazla çalışıp bir çift Nike ayakkabının bağcıklarını üreten Asyalıların veya uyuşturucu ticaretinden başka hayatta kalma şansı kalmamış Latin Amerikalıların adlarını zikretmiyorlar belki ama tüm bunların altında yatan hegemonun en güçlü aracını açığa vuruyorlar her eylemleriyle: tüketim.

“Mobilya satın alırsınız. Kendinize dersiniz ki, bu hayatım boyunca ihtiyaç duyacağım son kanepe. Kanepeyi alırsınız ve sonraki birkaç yıl boyunca, hangi işiniz ters giderse gitsin, en azından kanepe sorununuzu çözmüş olduğunuzu bilirsiniz. Sonra aradığınız tabak takımı. Sonra hayallerinizdeki yatak. Perdeler. Halılar. Sonra o güzel yuvanızda kısılıp kalırsınız. Bir zamanlar sahip olduğunuz şeyler artık sizin sahibiniz olur.” (42)

67. Homi K. Bhabha, “Are You A Man Or A Mouse?”, M. Berger, B. Wallis, S. Watson ve C. Weems (der.), *Constructing Masculinity*, New York, Routledge, 1995 içinde, s. 57-68.

68. Henry A. Giroux, “Private Satisfactions and Public Disorders: *Fight Club*, Patriarchy, and the Politics of Masculine Violence”, *Journal of Advanced Composition*, 21 (1), 2001, s. 7.

VII

Ama neden? Asker rolleri nasıl bir anda tüketici rollerine dönüştü herkes için? Ülkesi için canını verirken nasıl düştü tüketmezse-ölecek hastalığına insanlar? Neden kaçış yok tüketicilikten? Anlatıcının da örnek bir ferdi olduğu “geç-dönem kapitalizminde ortaya çıkan materyalist ve insanlıktan çıkartıcı koşullardan”[69] kaçış neden olası değil? Herkes neden bu kapana kısılmış bekliyor? Tüketmeden neden olmuyor?

Bu soruların yanıtı için önce, kapitalist sermaye sahiplerinin önderliğinde yaratıldığını ima ettiğimiz hegemonya (*hegemony*) tanımını yapmamız şart. Bunun için de söz konusu kavramı sosyal teori yazınına dahil eden Antonio Gramsci’nin düşüncelerini ziyaret etmemiz gerekiyor.

Gramsci’nin, 1920’ler ve 1930’lar İtalyan faşizminin yoğun baskısı altında kaleme aldığı Marksizm eleştirisi, en basit anlatımıyla, Marx’ın öngördüğünün aksine kapitalizmin yaşam eğrisinde inişe geçtiği noktada olmak bir yana; oluşturduğu askeri, ahlaki, entelektüel ve siyasi kapasite ile kendi yaşam ömrünü güçlendirmekte ve uzatmakta olduğu iddiasını taşır.[70] Buna göre, klasik Marksizm, kapitalizmin kısa süre sonra çöküşe geçip sosyalizme yol vereceği önermesinde yanılmakta, kapitalizmin sosyo-kültürel gücünü görmezden gelmekle hata etmektedir. Çünkü bir hegemon gücünü, hem insanlar üzerinde uygulayabileceği silahlı/askeri baskıdan (zor – *coercion*) hem de insanları halihazırda var olan sistemin, olabilecek alternatifler içerisinde en iyisi olduğuna ikna etme kabiliyetinden (rıza – *consent*) almaktadır.[71] İşin güç boyutunu silahlı kuvvet uygulama becerisi (ki bunu Weber’in devlet tanımı da bize sağlamaktadır) kotarırken, rıza boyutunda çok çeşitli faktörler devreye girmektedir.

Gramsci’nin belirttiği gibi, “bütün hegemonya ilişkileri zorunlu

olarak pedagojik bir ilişkidir ve bu yalnız bir ulusun içinde değil, bunu oluşturan çeşitli güçler arasında ve uluslararası ölçüde ulusal uygarlıklar bileşimi ile kıtalar arasında da kendini gösterir".[72] Tıpkı sermayenin yaptığı gibi, zamanı ve mekânı belirleyen hegemonyayı oluşturan toplumsal kuvvetler (maddi olanaklar, kurumlar ve fikirler[73]) bizzat sermaye sahiplerinin kontrolü altındadır. İster üretim ilişkileri düzeyinde ister devlet-toplum kompleksleri arasında ister de daha büyük ölçekte (sistemler) cereyan etsin, bu toplumsal kuvvetler, küresel egemen tabakaların düşünme biçimlerinden güç alır ve daha önemlisi, yönetilenlere de kendi rızalarını etkileyecek biçimde manipüle edilerek kabul ettirilir.[74] İşte *tarihsel blok* ("doğa ile düşünce arasındaki birlik"[75]) tam da bu noktada sağlanmış olur: Toplumsal düzeni sağlayan ekonomik-kurumsal kimlik, toplumun kültürü ile harmanlanmıştır.[76] Gramsci'nin kullandığı *pedagoji* sözcüğü burada ayrıca bir önem kazanır:[77] Egemen fikirler, bu hegemonik düzen içerisinde, öğretmen rolünü oynar; öğrencileri ise halk temsil eder. "Aynı akıl yürütme, öncesel olarak bilimsel kurumların eksiksiz şekilde kurulması için de geçerlidir. Devlet, millet adı altında, ilerleme yolunu göstermek için halkın eğitimi üzerinde doğrudan bir güç kazandığı her durumda özgürlük anlatısına müracaat etmektedir… Bu tavır, özgürlük anlatısı bağlamında, devletin meşruluğunu kendinden değil, halktan aldığı olgusunu gözden kaçırmaktadır".[78] Her şey (düzenin sağlanması ve elbette yeniden-üretimi) rıza çerçevesinde olmuş gibi gösterilir. Sonuçta da herkes memnun olmalıdır.

Bu noktada kilit soru, toplumsal rızayı oluşturan faktörlerin ne olduğu ve olabileceğidir. Gramsci'ye göre rızayı maskeleyen en önemli kurumlardan biri metafizik/dindir.[79] Katolik düşünce ile burjuvazinin iç içe geçmişliğini gözlemleyen Gramsci[80], burjuvanın dini pratikleri kullanarak kültürel hegemonya yaratmaya çabaladığını, bu sayede oluşturduğu üst-yapı (*superstructure*) ile de kitlelerin rızasını kazanmakta çoğunlukla başarılı olduğunu belirtir.[81] Ona göre, herhangi bir ideolojinin hegemonya kazanması

–ya da hegemonik hale gelebilmesi – için insanların ruhani ihtiyaçlarına da yanıt verir hale gelmesi gerekmektedir.[82]

Başat elementi din olmasa da, kapitalist sermayenin yaratmayı başardığı (Gramscici) kültürel hegemonyanın, egemen olmayanların rızasını şekillendirdiği iddiası, tıpkı Holub'un öne sürdüğü gibi, Frankfurt Okulu'nun eleştirel teorisinin de dayanak noktalarından biri olmuştur.[83] Bu iki düşünce sistemi arasındaki paralellik, tüketim kavramı ile kültür yoluyla şekillendirilen kapitalist rıza anlayışını bir arada değerlendirmeye yardımcı olacaktır.

69. David Simmons ve Nicola Allen, "Reading Chuck Palahniuk's *Survivor* and *Haunted* as A Critique of 'The Culture Industry'", C. Kuhn ve L. Rubin (der.), *Reading Chuck Palahniuk: American Monsters and Literary Mayhem*, Londra, Routledge, 2009 içinde, s. 116.

70. Renate Holub, *Antonio Gramsci: Beyond Marxism and Postmodernism*, Londra, Routledge, 1992/1999, s. 3-11.

71. Steve Jones, *Antonio Gramsci*, Londra, Routledge, 2006, s. 41-56.

72. Antonio Gramsci, *Hapishane Defterleri: Felsefe ve Politika Sorunları – Seçmeler –*, A. Cemgil (çev.), İstanbul, Belge Yayınları, 1935/2007, s. 53.

73. Robert W. Cox, "Social Forces, States and World Orders: Beyond International Relations Theory", *Millenium: Journal of International Studies*, 10 (2), 1981, s. 136.

74. Robert W. Cox, "Gramsci, Hegemony and International Relations: An Essay in Method", S. Gill (der.), *Gramsci, Historical Materialism and International Relations*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993 içinde, s. 49-66.

75. Antonio Gramsci, *Hapishane…* s. 225.

76. David Forgacs, *Gramsci…* s. 234-235.

77. Henry A. Giroux, "Private… s. 19-25.

78. Jean-François Lyotard, *Postmodern Durum*, A. Çiğdem (çev.), Ankara, Vadi Yayınları, 1979/1997, s. 75.

79. Antonio Gramsci, *Hapishane…* s. 159-161.

80. Bu noktaya kadar gösterilmeye çalışılan Protestanlık-burjuvazi ilişkisinden farklı olarak, Gramsci'nin Katolikliği incelemesi, onun Katolik-İtalyan kökenlerine bağlanabilir.

81. David Forgacs, *Gramsci…* s. 230-234.

82. John Fulton, "Religion and Politics in Gramsci: An Introduction", *Sociology of Religion*, 48 (3), 1987, s. 197-216.

83. Renate Holub, *Antonio…* s. 11-19.

VIII

Şu ana kadar tüketimi ve kültürel hegemonyayı sorgulamaya çalıştık. An itibariyle bir elimizde, bilhassa yirminci yüzyılın ikinci yarısından başlayarak, yönetilenlerin/işçilerin kendine-yabancılaşma sorunlarını çözmek ve onlara tükettikleri ürünler ile yeni birer kimlik kazandırmaya çalışmak iddiasında bulunan, egemen bir tüketim kavramı var. Diğer elimizde ise yirminci yüzyılın başlarından itibaren yalnızca silah/asker gücü ile değil, siyasetten, ahlaktan ve entelektüel birikimden de yararlanarak, toplumsal kuvvetler aracılığıyla, yönetilen kesimin rızasını kazanan ve diğer alternatifler karşısında üstünlüğü elinde tutan sermaye-egemen bir kültürel hegemonya kavramı bulunuyor. Şimdi yapmamız gereken, iki elimizde bulunan bu kavramları bir araya getirmek ve *Dövüş Kulübü*'nün anlatımsal söylevini oluşturduğunu iddia ettiğimiz tüketici kültürünü deşifre etmek. Bunun için de, Gramsci'nin Marksizm eleştirisi ile anti-pozitivist bir Aydınlanmacı rasyonalizm eleştirisini birleştiren Frankfurt Okulu'ndan, özelde de Adorno ve Horkheimer'in 'kültür endüstrisi'nden (*the culture industry*) faydalanmak yararlı olabilir.

1944 yılında yayımlanan *Dialektik der Aufklärung: Philosophische Fragmente* [Aydınlanmanın Diyalektiği: Felsefi Fragmanlar] isimli kitaplarında Adorno ve Horkheimer, kapitalizmin, insan yığınlarını edilgen duruma çağıran ve etkin bir Marksist karşıdevrimin oluşmasını, daha böyle bir devrime hazırlık bile planlanmamışken, zihinlerde yok etmeyi amaçlayan, kültürel mallar ve hizmetler üreten bir popüler kültür ortamı inşa ettiği iddiasında bulunur.[84] Onlara göre bu fabrikavari oluşum, kültür endüstrisi olarak adlandırılabilir. Aynı zamanda *Dövüş Kulübü*'nün anlatıcısının da içinde yaşadığını iddia ettiğimiz bu kültür endüstrisi, sermayenin birörnekleştirdiği, var olan her şeyi bir bütünün

parçaları haline getirdiği (sistemin birliği), standartlaştırdığı, seri-(yeniden)ürettiği ve metalaştırdığı bir sistem olarak tasvir edilir. Bu sistemde, tüketim ürünlerinin değişim değerleri (*exchange value*) kullanım değerlerinden (*use value*) daha önemlidir. Tüketim malları, sanat ürünleri (müzik, sinema, tiyatro, heykel, vs.), mimari yapılar, radyo yayınları (kitabın yayımlandığı tarihte henüz televizyon günlük kullanıma dahil değildir), kitaplar, teknoloji, kısacası gözle görülen ve görülmeyen her şey yalnızca egemenin çıkarlarına hizmet eder. O günün "teknik rasyonelliği egemenliğin rasyonelliğidir. Kendine yabancılaşmış toplumun cebri karakteridir".[85] Rasyonel olan, insan aklına ait olan, aslında kendisini insana aitmiş gibi gösteren bir maskenin altındaki egemenin aklıdır.

Egemene ait olan her şey gibi tüm sektörler de iç içe geçmiştir. Kültürel sektörler, daha güçlü sektörlerin (finans, petrol, kömür-çelik gibi) çıkarlarına bağımlıdır. Medya ise bu iç içe geçmişliğin birleştirici parçasıdır. Medyanın her kolu, bireysel bilinci denetim altında tutmanın araçlarıdır. Egemen olanın onayladığı şeylerin üretilip tüketilmesine yönelik propaganda araçlarıdır. Bu durumda, üreticiler uzmanlaşmış birer kalıp üreticisi olurken, tüketiciler ise "birer istatistik malzemesi"[86]nden başka bir şey değildir. Medyanın en önemli işi, mükemmel ölçüde planlanmış bu sistemdeki yeniden-üretilen her şeyi *yeni* gibi sunmak ve bu şekilde tüketicide tahmin edebilme yanılgısını oluşturmaktır. Birkaç on yılda bir, aynı modelleri çevirip çevirip kullanan ve bunu her seferinde yeni bir şeymiş gibi tanıtıp insanlara zaten aşina oldukları şeyler sunan moda endüstrisini düşünün.

Sanatın kullanımı da bu anlamda (bilhassa da Adorno özelinde) çok önemlidir. Sanat ürünlerinin işlevini anlamak için, Marksist teoride yer eden, çalışırken insanlığından ayrılan işçi modelini yeniden anımsamakta fayda var. İşi sırasında kendine ve türüne yabancılaşan üretici, sanat ürünleri sayesinde işi dışında da, bu sıkıcı aynılığa, birörnekliğe maruz kalmaya devam eder. Popüler filmler, şarkılar, tiyatro oyunları, hatta edebiyat eserleri, her zaman iş

yaşamının bıraktığı yerden devam eder. Bunları algılamak için ekstra yaratıcılığa, etkin katılıma ihtiyaç yoktur. Filmlerde birebir yaşanılan hayatlar vardır. Şarkılar hep aynı konulardan bahseder. John Berger'ın belirttiği gibi, yapılan yağlıboyaları duvara asmanın, resmedilen nesneleri bir beze sarıp duvara asmaktan hiçbir farkı yoktur.[87] Resimler de, tıpkı sıradan insan yığınları gibi, nesneleşmiştir. Bir nesnenin resmedilişi ile bir diğerinin resmedilişi arasında hiçbir fark bulunmaz. Ve elbette mimari.

"Betondan merkezlerin çevresindeki eski evler şimdiden gecekondular gibi görünür ve kentin yamaçlarındaki yeni bungalovlarsa, tıpkı uluslararası fuarlarda görülen derme çatma konstrüksiyonlar gibi, bir süre kullanıldıktan sonra boş konserve kutuları gibi atılmaya davetiye çıkarırken teknik ilerlemeye övgüler düzer. Bireyi, hijyenik küçük dairelerde bağımsız biri olarak süreğenleştirmesi gereken şehir planlama projeleriyse onu iyice bütünsel sermaye erkinin, hasmının boyunduruğu altına sokar".[88]

Hayır. Hemen yukarıdaki alıntı 1944 yılında basılan bir kitaptan alınmıştır ve bu sözler *Dövüş Kulübü*'nün anlatıcısına ait değildir. Buna rağmen, anlatıcının dosya dolabı kıvamındaki evini anımsadınız mı? Yalıtılmışlığını? Hijyenini? Teknik mucizelerini?

Devam edelim.

Kültür endüstrisinde her ayrıntı kusursuzca kurgulanmış, kayıt altına alınmıştır. Yeni olan bir şey, tabiatınca, yoktur. Nietzsche'nin "üslup birliği"[89] (*unity of style*) adını verdiği ideale yaklaşmak için teknoloji kullanılır. Taklit olan, gerçek olandan makbuldür. İdeal bellidir. "Kusursuzlaştırılmış bir teknik sayesinde yaratılan şey ile gündelik varoluş arasındaki gerilim azaltıldıkça bu ideal kendisini daha buyurgan biçimde dayatır".[90] 3-D izlediğiniz filmleri düşünün. Gerçeğinden ayırt edilemeyen sporcu modelleri ile Play Station oyunlarını düşünün. Evinizi dekore ettiğiniz yapma çiçekleri düşünün.

Tüketim, artık kültür endüstrisinin, egemenin kültürel hegemonyasının en önemli araçlarından biri haline gelmiştir. Kültür endüstrisi, gereksinimleri üretir, yönlendirir, denetler ve gerekirse de

geri çeker. Elbette insanın hayati gereksinimleri (temel besinler, su, hava, vs.) farklılaşmamıştır; ancak bunların dışında kalan her şeyi ve onların biçimini, içeriğini ve ambalajını, artık kültürel hegemonlar belirler. Amaç, herkesin temel gereksinimlerini güvence altına almak ve ardından olan biteni, banal bir gelişim sürecine sokmaktır. Mesela, "herkesin biçimsel özgürlüğü güvence altındadır. Resmi olarak kimse düşündüklerinden ötürü hesap vermek zorunda değildir… Gerçekten de bugün daha üst düzeyde bir refah devleti kurulmaktadır".[91] Ama özgürlüğün de, düşüncelerin de, refahın da tanımını aslında kültür endüstrisi yapmaktadır.

Rasyonel Aydınlanma'nın biricik özelliği kabul edilen bireyselleşme, yalnızca bir yanılsamadan ibarettir. Hem standartlaşma hem de etkin/yetenekli gösterilene özendirme bu yanılsamayı güçlendirir. Standartlaşma tarafında; birey, ekonomik ve sosyal olan her şeyin bir ürünüdür.

"Sen de en az bir araba kadar ürünsün. Bir ürünün ürününün, ürünü. Arabaları dizayn eden adamlar da birer ürün. Senin ailen bir ürün. Onların ailesi de birer üründü. Öğretmenlerin, ürün. Kilisedeki papaz, başka bir ürün… Her ne düşünüyorsan, onları milyonlarca başka insan da düşünüyor. Her ne yapıyorsan, onlar da yapıyor ve hiçbiriniz sorumlu değilsiniz. Çünkü hepiniz ortaklaşa bir çabadan ibaretsiniz".[92]

Oy vermek, seri-üretim sayesinde lüks tüketimin yaygınlaşması ve şekil değiştirmesi, sanatın metalaşması, vasat olanın kahramanlaştırılması veya ücretsiz meta dağıtımı gibi her promosyon çalışması, bireyi sözde-bireyselliğine inandırma çabasıdır. İntihal aldatmacası. Elektronlar kadar 'eşkimlikli' (*identical*) olunduğunun, o 'eşsiz kar tanelerinin' bile birbirinden farklı olmadığının, bilimsel sağlaması.[93] Her seçim döneminde kendi oyunun birçok şeyi değiştirebileceğine inandırılan sıradan vatandaş. 4x4 arabalara binen orta halli esnaf İlla ki bir yarışmada birinci gelmiş alkışlanmaya aç insanlar. Ülkenin kendileri ile gurur duyduğu Yetenek Siz'ler. Arapsabunu aldığı için kendisine bedavaya verilen saç kreminden çok memnun kalan ev hanımı.

Hepsi bir. Bireysiz bir yığın. Standart tüketim.

Gramsci'nin olmazsa olmaz dediği ruhani ve ahlaki doyum ise işin etkin gösterilene özendirme yanında yer alır. Aslında kültür endüstrisinde eleştiri de saygı da yoktur. O, "düzeyli eğlencenin katedrali"[94], hafif sanatın, entelektüelleştirilmiş gülmecenin (güldürürken düşündürenin) ve sonsuz vaatlerin şekillendirdiği bir eğlence işletmesidir. Bu işletmenin en önemli ürünü, ambalajlama teknikleridir. Estetik olanın yüceltilmesi ve içeriğin önemsizleştirilmesi kuralı burada da geçerlidir. Öyle ki, bazen ürünün kendisine sahip olmak bile değildir tüketim ("hipergerçeklik"[95] – *hyperreality*).

"Endişe, arzunun nesne-nedeni eksik olduğunda ortaya çıkmaz; endişeyi doğuran şey, nesnenin eksikliği değil, nesneye fazla yaklaşmamız ve böylece eksiğin kendisini kaybetmemiz tehlikesidir. Endişe arzunun ortadan kalkmasıyla oluşur".[96]

Slavoj Žižek'in, Jacques Lacan'ın endişe anlayışını özetlediği yukarıdaki paragrafta olduğu gibi, tüketimin esas gücü de, tüketilecek şeyin bazen sadece ambalajının bazense tüketmeye paramızın yetmediği durumlarda sadece orada olduğunu bilmemizin (tüketilebileceğinin) verdiği ferahlıktan kaynaklanır. Tüketilecek olan nesneye kavuşamama durumu, ya güldürülerek doyuma ulaştırılan insanlarca kendiliğinden unutulur ya da kültür endüstrisi, bir gün kendisi tarafından keşfedilecek yetenekte oldukları konusunda her (sözde-) bireyi ikna etmeyi başarır. Umut, ruhani doyumda, dinin yerini alır. Sinema perdesinde, radyo oyunlarında ya da (en azından bugün) televizyonlarda gördükleri *talihlilerin* yerine geçebileceklerine inandırılan insanlar, umudu bu "ön-hazzın [kışkırtılmasında]"[97] bulur. Ambalajlarda. Tüketim maddelerine bir gün kendilerinin de sahip olabilecekleri yanılsamasında. Keşfedilme düşlerinde.

84. Theodor W. Adorno ve Max Horkheimer, *Aydınlanmanın…* s. 162-222.

85. A.g.e., s. 163.

86. A.g.e., s. 166.

87. John Berger, *Görme Biçimleri*, Y. Salman (çev.), İstanbul, Metis Yayınları, 1972/2008, s. 83.

88. Theodor W. Adorno ve Max Horkheimer, *Aydınlanmanın…* s. 162.

89. Friedrich Nietzsche'den aktaran, Theodor W. Adorno ve Max Horkheimer, *Aydınlanmanın…* s. 172.

90. A.g.e., s. 172.

91. A.g.e., s. 199-200.

92. Chuck Palahniuk, *Görünmez…* s. 151-152.

93. Peter Pesic, *Çift Görmek: Fizik, Felsefe ve Edebiyatta Ortak Kimlikler*, M. Doğan (çev.), İstanbul, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2003/2010, s. 111-133.

94. Theodor W. Adorno ve Max Horkheimer, *Aydınlanmanın…* s. 191.

95. Jean Baudrillard, *Simülakrlar ve Simülasyon*, O. Adanır (çev.), Ankara, Doğu Batı Yayınları, 1982/2008, s. 28-31.

96. Slavoj Žižek, *Yamuk Bakmak: Popüler Kültürden Jacques Lacan'a Giriş*, T. Birkan (çev.), İstanbul, Metis Yayınları, 1992/2010, s. 21.

97. Theodor W. Adorno ve Max Horkheimer, *Aydınlanmanın…* s. 187.

IX

Peki, ama nasıl? Nasıl başarıyor kültür endüstrisi, sana-istediğin-her-şeyi-verecek olduğu yanılsamasına inandırmayı insanlar; ne isteyeceklerini de bizzat kendisi belirleyecek olmasına rağmen? Hemfikirleştiren güldürü nasıl alabiliyor eleştirinin yerini? Direnmenin modası nasıl geçiyor? En önemlisi, nasıl hâkim olabiliyor (tüketim) arzular(ın)a kültür endüstrisi?

"Gösteri, mevcut düzenin kendisi hakkında verdiği kesintisiz söylev, onun övgü dolu monoloğudur. Yaşam koşullarının totaliter yönetimi döneminde iktidarın kendi portresidir".[98]

Eğer kültür endüstrisi bir eğlence katedrali ise onun yarattığı toplum da, Guy Debord'un betimlediği gibi, bir gösteri toplumu olacaktır. Aslında Debord'un *gösterisi* "kendini hem bizzat toplum olarak, hem toplumun bir parçası olarak ve hem de bir *birleştirme aracı* olarak sunar".[99] O, "metanın toplumsal yaşamı *tümüyle işgal etmeyi* başardığı andır".[100] "Tüketim sayesinde mutlu bir şekilde birleşmiş toplum imajında, gerçek bölünmeye ancak bir sonraki tüketim başarısızlığına kadar *ara verilmiştir*".[101] Bu yüzden, aynılaşmış ve aynı derecede kendine ve birbirine yabancılaşmış toplumu bu şekilde tutmak amacıyla, tüketimin sürekli başarılı kılınması şarttır. Bu da arzu-nesnelerinin, yine aynı hegemonya tarafından belirtilmesiyle; bir başka deyişle, tüketimde neyin istenilip neyin istenilmeyeceğine de egemenin karar vermesiyle gerçekleşir. Kültürel hegemonya, tüketim arzularına hâkim olmak durumundadır.

Adorno ve Horkheimer'in önceden belirttiği gibi, kültür endüstrisinde yer alan her şey bir metadır. Tüketilebilir. Kayıt altına alınabilir. İç içe geçmiş endüstriyel komplekslerde üretilir. Satılabilir. İkame edilebilir. Ancak metanın anlamlandırılabilmesi, fark edilebilmesi, bir kimliğe kavuşturulması için göstergeye

dönüştürülmesi şarttır. Ve burada devreye, semboller girer.[102]

Tüketimcilik, bir semboller dizisinin tüketici için anlamlı hale getirilmesi olarak tanımlanırsa; bu tanımın içeriğinde hatırlanması gereken en önemli faktör, anlamlı hale getirme işleminde var olan her unsurun bir toplum ürünü olduğudur. Bir başla deyişle, "modern tüketimde doğal olan hiçbir şey yoktur; bu sonradan kazanılan, öğrenilen, insanların arzu duymaları için toplumsal olarak eğitildikleri bir olgudur".[103] Amaç, zaten hegemonya tarafından eğitilen insanların *arzularının tetiklenmesi* ve Berger'a yapılan bir atıfla, *görme biçimlerinin* değiştirilmesidir. Sembollere anlam yükleyebilme, yalnızca somut göstergelere yanıt verebilen hayvanlardan, insanları ayıran bir özelliktir.[104] İnsan hareketleri bu anlamda bir anlamlı semboller bütünüdür (*symbolization*). Tıpkı tüketimin kendisi gibi.

İşte bu benzerliği öne çıkaran ve bunu tüketimin banalleşmesinde kullanan, reklamcılık endüstrisi olmuştur. "Tarihte hiçbir toplum böylesine kalabalık bir imgeler yığını, böylesine yoğun bir mesaj yağmuru [görmediyse]",[105] bunun birincil sorumlusu reklamcılık endüstrisidir. Kültür endüstrisinin en temel kollarından biri olarak görülebilecek reklam yapanlar, sembollerini her zaman o-an üzerine kurar. Çoğunlukla geçmişten (var-gösterilenlerden) bahseder (nostalji, temel bir arzu-yapımı makinesidir). Gelecek yalnızca bir umut olarak gösterilir: Lacancı arzunun yerini endişeye bırakışına kadar geçen sürede beliren umut. Verdiği bir başka olumlu mesaj da, alternatifleri sergilemesi imajıyla, özgür iradenin kullanılmasında bir katalizör görevi gördüğü olgusudur. Oysa kültür endüstrisinde olduğu gibi reklamcılıkta da bütün sektörler iç içe geçmiştir ve alternatifler yine hegemonlar tarafından belirlenmiştir (özgür iradenin, dolayısıyla da rasyonel insanın "halesinin kaybolması"[106]). Yiyeceğiniz patates cipsi ile mısır cipsi arasında yaptığınız seçim anlıktır. Birini tüketmeniz, diğerinden vazgeçmeniz anlamına geldiği için (fırsat maliyeti – *opportunity cost*), tüketilmeyen diğeri konusunda merak ve arzu duymanıza neden olacaktır. Reklamlar genel bir çekicilik ve kıskançlık üretimi sürecidir. Çekici gelen

metayı tüketme arzusu ne zaman ki satın almaya dönüşür, tüketici o anda, her ne kadar artık gerçek endişeyi yaşıyor olsa da, bir kimlik sahibi olur. *Ben* oluşur. "Bu kıskanılası Ben'i yaratan nedir öyleyse? Başkalarının duyduğu kıskançlıktır elbette. Reklam, nesneleri değil toplumsal ilişkileri amaçlar. Reklam, zevk değil mutluluk vaat eder bize: Dışarıdan, başkalarının gözüyle görülen bir mutluluk. Kıskanılmanın getirdiği bu mutluluk da çekicilik yaratır".[107]

"Reklam imgesi alıcıdan, aslında onun kendisine karşı duyduğu sevgiyi çalar; sonra da bu sevgiyi ona, alacağı ürünün fiyatına yeniden satar".[108]

Bocock, –çoğunlukla bilinçdışının ürünleri olan– bu arzuların, belli bir sosyo-kültürel (artık buna kültürel endüstriyel de diyebiliriz) ortam içinde nasıl geliştirildiğini anlamak için Lacan'ın psikanalitik teorisine başvurmuştur.[109] Bu teoriye göre, bilinçdışı öğrenilir.[110] Bu öğrenme sürecinde, birey öncelikle imgesel dönemden (*the Imaginary*) geçer. Konuşma-öncesi bu dönemde, kişi (bebek) henüz anne bedeninden ayrılmamıştır ve tıpkı bir hayvan gibi yalnızca somut göstergelere tepki verir; henüz kimlik ortaya çıkmamıştır. Bireyin bu dönemden çıkışı sancılı olur. İlk bastırmanın (*repression*) ortaya çıktığı simgesel dönem (*the Symbolic*), kişinin kendisini diğer insanlardan ve nesnelerden ayırdığı, soyut sembollere tepki vermeye başladığı ve en nihayetinde bir kimlik geliştirme sürecinde yol aldığı dönemdir. İşte arzular tam da bu dönemde oluşturulur ve bu özdeşleşme (*identification*) dönemi de sosyo-kültürel bir ortamda meydana geldiğinden, bireysel arzulardan söz etmek yerine, toplumsal arzulardan söz etmek çok daha anlamlı bir hale gelir. Dil, öteki ve sembollerin düzeni türlü yapısal kavramlar gibi tüketim sembolleri de toplumsal bir olgudur. Bir başka deyişle, sembolik dönemde öğrenilenler (kurallar, anlamlar, ahlak, arzular vs.) kültür endüstrisinin öğretileridir (pedagoji). Reklamların yaptığı bu toplumsal arzuları tetiklemek ve yeniden-üretmektir.

Belki de sembolik döneme hitap etmelerinden dolayı, reklamların içeriğinde cinsellik ve hadım edilme (kastrasyon–*castration*)

korkusu[111] her zaman başroldedir.[112] Ancak bu, her reklamın cinselliği doğrudan konu ettiği anlamına gelmez. Semboller daha çok dolaylı yoldan ulaştırılır tüketiciye. Bu deodoranı sıkmazsanız, hoşlandığınız kişi sizi beğenmez. Şu arabayı almazsanız, kimse peşinizden koşmaz. O restoranda, mum ışığında evlenme teklif etmezseniz, reddedilirsiniz. Bahçe içinde, yüzme havuzlu, oyun parklı konutlarda eviniz bulunmazsa, çocuklarınızın yüzleri gülmez. Onları iyi üniversitelerde okutamıyorsanız, kötü birer ebeveyn olmuşsunuzdur. Tüketmezseniz, bir yanınız hep eksik kalır.

Pierre Bourdieu gibi tüketim üzerine yazan kimi yazarlar, tüketici kültürünün, insan gereksinimlerinin tümünü yaratmadığını; belli başlı bazı tüketim mallarının halâ bu kültüre ait olmadıklarını ve bu ürünlerle (*goods production*), sonradan kültürel sermayenin yarattığı arzuların (*taste production*) arasında bir fark bulunduğunu öne sürer.[113] Buna benzer bir başka ayrım da, Frankfurt Okulu'ndan, Herbert Marcuse'den gelmiştir. Marcuse, insan ihtiyaçlarını gerçek ihtiyaçlar (*true needs*) ve sahte ihtiyaçlar (*false needs*) olarak ikiye ayırır: Bireysel özgürlük, ifade özgürlüğü ve gerçek mutluluğa erişebilme kapasitesi gibi kültürel hegemonya tarafından bastırılmaya itilmiş olgular ilk kısımda yer alırken; aynı hegemonyanın yarattığı kapitalist-materyalist arzuların tümü ikinci grupta yer alırlar.[114] Son olarak, Georges Bataille'a göre de tüketim faaliyeti ikiye ayrılmalıdır: "Azaltılabilir olan ilki, verili bir toplumun bireyleri için, yaşamın korunmasına ve üretici faaliyetin sürmesine gereken asgari kullanımla temsil edilir: dolayısıyla, yalnızca üretici faaliyetin temel koşuludur. İkinci kısım ise üretici olmadığı söylenen harcamalarla temsil edilir: lüks, yaslar, savaşlar, tapınmalar, gösterişli anıtların yapımı, oyunlar, gösteriler, sanatlar, sapkın (yani üreme ereğinden uzaklaşmış) cinsel faaliyet, en azından ilkel koşullarda, kendinde-amaçları olan faaliyeti temsil ederler".[115]

Oysa Jean Baudrillard, kendi ifadesiyle "tüketim toplumu"nda böyle ayrımlara yer vermez. Ona göre, içinde yaşadığımız toplum, tüketimi, gereksinimlerden soyutlanmış, anlamın sadece göstergeler ve semboller içerisinde yer bulabildiği ve yalnızca sembollerin ve

göstergelerin tüketildiği bir sürece dönüştürmüştür. “Tüketim toplumu var olmak için nesnelerine ihtiyaç duyar, daha doğrusu onları *yok etmeye* ihtiyaç duyar. Nesnelerin ‘kullanım’ı sadece nesnelerin yavaş yavaş *kaybolmasına* götürür… Tüketim sadece üretimle yok etme arasındaki aracı bir terimdir”.[116] Bu yok etme dürtüsünden dolayıdır ki, tüketim toplumunun ideolojisi, “etrafı kuşatılmış, zengin ve tehlike altında bir Kudüs [olmaktır]”.[117]

Adorno ve Horkheimer’in kültür endüstrisini tartışırken üzerinde durduğu, Aydınlanma toplumunda refah devletinin yaygınlaşması gözlemi, Baudrillard’a göre bir yanılsamadan ibarettir. “[Refah Devleti’nin] ve tüketim toplumunun tüm politik oyunu, niceliksel olarak otomatik bir eşitleme ve herkes için bütünsel bir refah anlamına gelen nihai bir *denge* düzeyi perspektifinde, mal yoğunluğunu arttırarak çelişkilerini aşmaktan ibarettir”.[118] Buna göre, temel gereksinimler, üretim fazlasından karşılanır. Harvey’nin teorisine geri dönüş. Bahsedilen denge öylesine kurgulanmıştır ki, zenginlerin sayıları ne olursa olsun, toplumdaki bolluk-kıtlık oranı hiç değişmez. Demokrasi, olmayan demokrasi; eşitlik ise bulunmayan eşitlik durumundadır. Sürekli övgüler düzülen büyüme toplumu, aslında bolluk toplumunun tersidir; çünkü zenginler, kazandıklarına göre çok daha az tüketirken (*under-consumption*), yoksullar kazandıklarından fazlasına özendirilir (*over-consumption*).

Öğretilen ihtiyaçları kendi rızalarına dayatılan ve her zaman belli bir konformizmin hayalini kurup kendisine verilen standart paketler içerisinde özgür seçimlerini yapan *Homo Economicus*, toplumsal statüsüne, tüketerek ulaş(tırıl)ır. Tüketim artık materyalist değil, idealist bir aktivite olup çıkmıştır. Tüketilenler nesneler (*materials*) değil, düşüncelerdir (*ideas*). Bu durumda tüketim, ekonomik faaliyetini de geri plana atmış, doğrudan toplumsal kimliğine bürünüvermiştir; bu, aynı zamanda, tüketen insanın da *Homo Economicus* olmaktan çıkıp *Homo Socius*’a (ya da Ralf Dahrendorf’un tanımladığı şekliyle *Homo Sociologicus*’a[119]) evrildiği anlamına gelir. Ve tüketimin, onun bu evrimi kışkırtıcı özelliğinin, en büyük özelliği de sürekli oluşudur. Lacan’ın ele

geçirildiği anda, bireyde endişe yaratan arzu-nesneleri gibi, tüketilen idealler de asla ama asla doyuma ulaştırıcı olmaz; her zaman tüketicide bir boşluk/eksiklik duygusu yaratır. Satın almak fikrinin yarattığı heyecan, tüketim ile doldurulmaz; aksine, katlanır. Bu yüzden, tüketim "artık nesnelerin işlevsel pratiği, mülkiyet vb. olarak değil; basit birey ya da topluluk prestiji işlevi olarak da değil; ama iletişim ve değiş tokuş sistemi olarak durmadan verilip alınan ve yeniden yaratılan göstergeler kodu olarak, *dil* olarak tanımlandığı [noktadır]".[120]

Ve bu dilin içinde bulunduğu ağız, kitle iletişim araçlarıdır.

98. Guy Debord, *Gösteri…* s. 43.

99. A.g.e., s. 36.

100. A.g.e., s. 52.

101. A.g.e., s. 68.

102. Robert Bocock, *Tüketim…* s. 60-81.

103. A.g.e., s. 61.

104. Robert Bocock benzer bir argümanı Susanne Langer'a atıfta bulunarak yineler. Ayrıntılı bir inceleme için bknz. Robert E. Innis, "The Symbolic Animal", R. E. Innis (der.), *Susanne Langer In Focus: The Symbolic Mind*, Indiana, Indiana University Press, 2009 içinde, s. 208-249.

105. John Berger, *Görme…* s. 129.

106. Walter Benjamin, Spencer Lloyd ve Mark Harrington, "Central Park", *New German Critique*, 34 (1), 1985, s. 38.

107. John Berger, *Görme…* s. 132.

108. A.g.e., s. 134.

109. Robert Bocock, *Tüketim…* s. 92-95.

110. Anthony Elliot, *Social Theory Since Freud: Traversing Social Imaginaries*, Londra, Routledge, 2004, s. 36-41.

111. Bilinçdışı, kastrasyon korkusu, bireyin özdeşleşmesi gibi konulara ileride daha geniş kapsamlı olarak geri dönülecektir.

112. Richard Elliot, Abigail Jones, Andrew Benfield ve Matt Barlow "Overt Sexuality in Advertising: A Discourse Analysis of Gender Responses", *Journal of Consumer Policy*, 18 (2), 1995, s. 187-217.

113. Pierre Bourdieu, *Distinction: A Social Critique of the Judgment of Taste*, R. Nice (çev.), New York, Routledge, 1979/1984, s. 230-243.

114. Herbert Marcuse, *Tek-Boyutlu İnsan: İleri İşleyim Toplumunun İdeolojisi Üzerine İncelemeler*, A. Yardımlı (çev.), İstanbul, İdea Yayınları, 1964/2010, s. 21-24.

115. Georges Bataille, *Lanetli Pay*, I. Ergüden (çev.), Ankara, Dost Kitabevi, 1949/2010, s. 23.

116. Jean Baudrillard, *Tüketim…* s. 46.

117. A.g.e., s. 30.

118. A.g.e., s. 53.

119. Ralf Dahrendorf, *Homo Sociologicus: Ein Versuch zur Geschichte, Bedeutung und Kritik der Kategorie der sozialen Rolle,* Wiesbaden, VS Verlag für Sozialwissenschaften, 1958/2006.

120. Jean Baudrillard, *Tüketim…* s. 111.

X

Bu noktaya kadar *Dövüş Kulübü*'nün üzerine kurulduğunu iddia ettiğimiz tüketim kavramını, kültürel hegemonyanın en etkili araçlarından biri olarak tanıttık. Onun, yirminci yüzyılın ikinci yarısından itibaren kimlik dönüştürücü potansiyelini tartıştık. Sermaye ve sözde-bireyselleşmiş yığınlar arasında kurulan bağın gelişmesinde ne kadar etkili olduğunu göstermeye çalıştık. Bu bağ gelişimi sırasında sembollere ve göstergelere verilen öneme dikkat çektik. İnsan arzularının ne kadar bireysel ne kadar toplumsal olduğunu, doğal bir güdüden mi geldikleri ya da toplumsal bir eğitim sürecinde mi üretildikleri tartışmasında, fikrimizi ikinci iddiadan yana koyduk. Temel gereksinimlerin tüketimdeki rolü konusunda biraz çekimser kaldık. Ancak tüketimin nirengi noktasının, tüketici insanı sürekli bir eksiklik içinde tutmayı başarması ve o eksikliği de kendi arzulattırdığı nesneler ve fikirler ile doldurması olduğunun üzerinde durduk. Şimdi sıra bu arzu-üretimi ve yeniden üretimi sırasında kullanılan yolları ve araçları tartışmaya geldi.

Filme kısa bir geri dönüş yapın. Anlatıcının evinde sürekli açık duran televizyonu, işyerinde karşısından hiç ayrılmadığı bilgisayarı, patronu sunum yaparken kullandığı yansıtıcıyı ve lazer kalemini, o meşhur otobüs sahnesinde Calvin Klein ve Tommy Hilfiger reklamı yapan *billboard*'ları, size her günü bir bayram havasında yaşatan süslenmiş Starbucks vitrinlerini, günün spesiyal kahvelerini, hayatınızı kolaylaştıran Microsoft ve Apple ürünleri ile dolu mağaza kataloglarını düşünün.

Kitle iletişim araçları, tüketici kimliğin evrenselleşmesinde kilit rolü oynar. On dokuzuncu yüzyılda yaşadığınız çevrede açılan bir fabrikada kazandığınız üretici kimliğinin veya yirminci yüzyılın başlarında mensubu olduğunuz ülke adına girdiğiniz savaştaki asker kimliğinin yerini, bugün dünya çapında bilinen ürünlere özenerek ya

da onları satın alarak kazandığınız tüketici kimliği almıştır. Kültürel hegemonyanın yarattığı kültür endüstrisinde (veya tüketim toplumunda) organize edilen arzularınız, sözde-bireysel istekleriniz, Pavlov'un köpeği gibi şartlı tepkiler verdiğiniz evrensel semboller ve tüketici olarak birörnekleşmiş sizler. Tüm bu kümeleri birbirinden haberdar kılan ise elbette kitle iletişim araçları.

Baudrillard'ın tanımladığı gibi, esas görevi kültürel çevrimi ve yeniden çevrimi sağlamak olan kitle iletişim araçları[121], gerçek olanı modifiye etmekle yetinmez, bunları tarihsel gerçeklikler ya da kurallarmış gibi kitlelere yeniden dayatır. Amaç "tarihi kültür içinde unutturmak"[122] ise araç da medyadır. Henüz altmış yıl önce birbirinin kafasını koparan Avrupa halklarına bugün, bir Birlik içinde yaşamayı öğütleyen, kitle iletişim araçlarıdır. Oysa dikkatli bakıldığında görülecektir ki, Joseph Goebbels'in propagandalarından –hiç olmazsa teknik açıdan– pek de bir farkı yoktur bugünün barış ve bir arada yaşama söylemlerinin. *Unity in Diversity* [Çeşitlilik İçinde Bütünlük] sloganını, *Arbeit Macht Frei* [Çalışmak Özgürleştirir] söyleminden ayıran, içerisindeki dostluk mesajı mıdır? Her ikisi de kamuoyu öğretisidir. Her ikisi de doğrudan halkı hedef alır. Her ikisi de tek bir ağızdan (hegemonun ağzından) çıkar. Her ikisi de nesillerin düşünme biçimini değiştirmeye yöneliktir.

Üstelik kitle iletişiminin propagandasından uzakta kalmak da mümkün değildir. Küçük esnaf, eğitimciler, akademisyenler, öğrenciler, işçiler, ev hanımları, hatta çocuklar bile günümüz trendlerinden ayrı kalmamak için, kitle iletişiminin bir parçası olmak zorunda hisseder kendilerini. İzlenilen bir televizyon dizisinin, herhangi bir sinema filminden; sabah kuşağı kadın programlarının, ana haber bültenlerinden; çizgi filmlerin, erotik şovlardan hiçbir farkı yoktur. Hepsi aynı sektöre (iç içe geçmiş hegemon kültür endüstrisine) hizmet eder. Hepsi insanların benzer arzularını tetikler. Bir çocuğun sahip olmak istediği çizgi film figürü ile bir spor delisi yetişkinin satın aldığı basketbol figürü, aynı doyumu sağlayacağı önsezisi ile tüketilir. Teflon bir tavayı, alelade

bir seks oyuncağından ayıramazsınız: Biri yiyip içerek, diğeri üremeye yardım ederek soyun devamına katkıda bulunur. İkisinin reklamında da aynı tatmin olmuş suratlar vardır. İçerik, yerini tatmin-olma olasılığına bırakmıştır.

Kitle iletişim araçları ile promosyonu yapılan nesneler, işlevlerini yalnız tek bir fonksiyona indirger: paylaşım. Bilgisayarınızdan *forvırd ettiğiniz* bir e-posta ile paylaşır hale gelirsiniz zaten herkesçe bilinen/üretilmiş fikrinizi. Nesnelerin yerini çoktan fikirler almıştır zaten ve artık tüketilen şeylerin bir değeri de iletişimsel hale gelmiştir. Kitle iletişim araçlarında görülemeyecek, dolayısıyla da iletiş-ilemeyecek hiçbir şey üretilmez. Bu yüzden en ahlaksız fikrinizi bile söylemek sıradan bir hal almıştır. İnternet sitelerinde veya forum sayfalarında yapılan eleştirilerin hepsi fabrikasyondur. En mahrem anınız herkesçe bilinir zaten. En tabu gördüğünüz değerlere saldırmak, sıradandır. Haklarında en büyük hakaretleri ettiğiniz toplumsal figürler/liderler, o insanların kendileri değil, simülasyonlarıdır.[123] Bir devrim kahramanı olan Ernesto Che Guevara ile Che markalı gömlekler aynı anlamı paylaşmaz; ama gözlem düzeyinde bir o kadar da aynıdır. Bir ülkeyi emperyalist zorbalıktan çıkarmış ordunun liderine düzülen *ahlak*-sız hakaretlerin hepsi aslında daha önce hegemon tarafından üretilmiş ahlaki sınırlar içindedir. Sınırı aştığını sanan her blog-yazarı, çoktan belirlenmiş sınırları tekrar eder.

Tekrarlar. Kitle iletişim araçlarının en büyük silahları.

“İlerlemeye ve yapmaya devam etmek sistemin körü körüne sürüp gitmesini ve değiştirilemezliğini haklı çıkarır. Tekrar eden her şey sağlıklıdır; ister doğanın ister endüstrinin döngüsü olsun. Dergilerde hep aynı bebekler sırıtır durur, caz makinesi gümbür gümbür çalışmaya devam eder… Kültür endüstrisi döngülerden; annelerin her şeye rağmen halâ çocuk doğurmalarına, çarkların her şeye rağmen durmamasına haklı olarak duyulan hayretten beslenir”.[124]

Tekrar edilenler, aynılığı, birörnekliği temsil eder. Her yerde çalınıp duran ve hepsi birbirine benzeyen aşk şarkıları gibi, herkesin

üzerindeki aynı kıyafetler gibi, yıldan yıla değişiklik gösteren saç kesimleri gibi, uğruna binlerce fokun katledildiği moda ayakkabılar gibi, zengin kız-fakir oğlan filmleri ve bu filmlerin yeniden çevrimleri gibi, tekno müzik gibi, bilgisayarlara indirilen aynı diziler, filmler, hatta altyazılar gibi, herkesin güldüğü aynı espriler gibi… Ve elbette hep aynı bireyler gibi.

"Kültür endüstrisi hain bir biçimde insanı bir tür varlığı olarak gerçekleştirir. Herkes bir başkasının yerine geçebilecekleriyle vardır; herkes yedektir ya da yalnızca türün bir örneği. Birey olarak herkes yeri kesinlikle doldurulabilirdir, salt bir hiçliktir ve bunu zamanla o benzerliği kaybettiğinde iyice hissetmeye başlar".[125]

Ve eğer herkes eşitse, herkes aynıysa, herkes birbirinin yerini doldurabilirse; o zaman rastlantısal olan ile planlanmış olan da aynı şeydir. Bugünün ünlüleri hem bir rastlantı hem de bir plan dahilinde bulundukları yerlerdedir. Zenginleri de öyle. Başarılıları da öyle…

Ama fakirleri, ünlü olmayanları ve başarısızları da vardır bu toplumun. Eğer mevcut diğer tüm ideolojileri dışlayan "yeni ideolojinin nesnesi dünyanın bu olduğu [haliyse]",[126] bu dünyadan payını alamayanlar, dıştakilerdir (*the outsiders*). Dışlanmışlardır ve dışlanmaları gereklidir. Bugünün refah-devletinde aç kalanlar, kaybedenlerdir. Bunu hak ettikleri için kaybetmişlerdir. Zira kendinizi bu tekrarlar içinde bile sisteme adapte edememişseniz, sadece bir başarısızlık-hikâyesisinizdir. Sizi bu zavallı dışlanmışlığınızdan kurtarmak için kültür endüstrisi sosyal yardım kuruluşlarını bile seferber etmiştir. Aşevleri, düşkünlere yardım dernekleri, komşuluk müessesesi neden vardır sanıyorsunuz? İyi durumda olan, mutlu insanlar, siz zavallı dıştakilere yardım etmeye çalışırken, eğer halâ dışarıda kalmakta ısrar ediyorsanız, bu sizin başarısızlığınız, fakirliğiniz ve ünsüzlüğünüzdendir. Bir gün kapınız çalınıp içeriye kameralarla giren, size yardım etmeye çalışan yarı-giyinik güzel hanımlara ters davrandıysanız, milli piyango bileti almadıysanız, gazetelerin verdiği kuponları kesmeye tenezzül etmediyseniz, seminerlere katılıp diplomalar almadıysanız, İngilizce bilmiyorsanız, kimseye geri-dönmediyseniz, bir kulübe üye

değilseniz, özel bir şirkette yönetici asistanlığı yapmıyorsanız, halâ ailenizin kredi kartını kullanıyorsanız, milyonlarca taraftarının olduğu bir futbol takımı tutmuyorsanız, sanatın-kültürün başkentinde yaşamıyorsanız, yaşayıp da bu aktivitelere katılmıyorsanız, hayatınızda hiç alışveriş merkezine yolunuz düşmediyse, platin plak kazanmış bir albümü dinlemediyseniz, son teknolojiyle çekilmiş Oscar'lı filmi izlemediyseniz, özel güvenlik görevlilerince korunan bir sitede oturmuyorsanız, bir hafta süren caz festivaline zaman ayıramadıysanız, sadece üç yüz dolar karşılığında Prag'ı ziyaret etmediyseniz, bugüne kadar en az bir iş arkadaşınız sizin hakkınızı yiyerek terfi etmediyse, hakkınızda kimin haksız yere suç duyurusunda bulunduğu ile hiç ilgilenmemiş hatta ona beddua etmemişseniz, hiçbir hocanızın arkasından konuşmadıysanız, halâ risotto ile kuskus pilavını birbirinden ayıramıyorsanız, yüzünüzü nemlendirmek için kullandığınız ürünler Provence çiçekleri gibi kokmuyorsa, içinizden dört yüzüncü baskısını yapmış kitabı okumak gelmiyorsa, henüz bir yarışma programında sesli harf satın almadıysanız, bugüne kadar hiç ödül kazanmadıysanız, internet gazetelerinin hiçbirinde fotoğraflar-için-tıklamadıysanız, hiçbir sosyal paylaşım sitesine üye değilseniz, kalçanızın hemen üstüne bir dövme yaptırmadıysanız, halâ Tanrı'ya değil ama bir gücün varlığına inanmıyorsanız, yoga yapmıyor, sağlıklı beslenmiyorsanız, burcunuzun değerli taşını cüzdanınızda taşımıyorsanız, kalbiniz milli takımınızın Avrupa Şampiyonası'ndaki başarısı için milyonlarca kalple beraber atmıyorsa, en az bir fobiniz yoksa, takıntılı değilseniz, panik atak henüz sizin lügatinize girmediyse, yüksek lisansınız işletme üzerine değilse… "başarı dininin"[127] cehenneminde yanmaya mahkûmsunuz demektir.

121. A.g.e, s. 121-126.

122. Guy Debord, *Gösteri…* s. 150.

123. Jean Baudrillard, *Simülakrlar…* s. 13-15.

124. Theodor W. Adorno ve Max Horkheimer, *Aydınlanmanın…* s. 198.

125. A.g.e., s. 194.

126. A.g.e., s. 197.

127. A.g.e., s. 194.

XI

Eğer yukarıdaki listeyi uzattıkça uzatabilecek örnekleriniz varsa, bilin ki siz de bir parçası ve aynı zamanda sebebisiniz bu kültür endüstrisinin. Gerçi, nasıl olmayacaksınız ki zaten? Tüketici kültürün en önemli sırrına geldi şimdi sıra: Devamlılığına. Çıkmazlığına. Sistemin bağlayıcılığına.

Adorno ve Horkheimer'in, Alexis de Tocqueville'nin günümüzden iki yüz yıl önce yazmış olduğu satırlarından alıntıladığı gibi; kültür endüstrisinin egemenliği altında "tiranlık, bedeni özgür bırakır ve saldırısını dosdoğru ruha yöneltir. Hükümdar artık şöyle demez: Ya benim gibi düşün ya da öl. Şöyle der: Benim gibi düşünmemekte özgürsün; yaşamın, malın, mülkün, her şeyin senin olarak kalacak, ama bugünden itibaren aramızda bir yabancısın".[128]

Kendine ve türüne yabancı tüketici, tüketimin kurallarına uymadığı müddetçe, hegemona da yabancılaşır. Bu durumda artık ekonomik gücü de sıfırlanmıştır. Temel gereksinimleri olarak gördüğü şeylere bile uzaktır. Dıştakilerden biri olmuştur. Sistemin ona yardım etme çabalarını bile hiçe saymış kabul edilir. Sonunda da sistem ve ürünleri (diğer insanlar) tarafından yetersizlikle itham edilir. Saygın bir matematik profesörüyken seri katile dönüşen Ted 'Unabomber' Kaczynski gibi olur. Sorunu seri katil olmak da değildir üstelik. İzleyenler bayılır seri katil hikâyelerine. Hannibal Lecter'ın sofistike kanibalizminden haz duyar. Ted Bundy'nin çocukken kardeşlerine bebek bakıcılığı yaptığı gerçeğinin gözüne gözüne sokulmasına bayılır. Onlar hakkında yazılmış şarkıları ve yapılmış filmleri en çok satanlar arasına sokar. Kaczynski'nin durumu ise farklıdır. Onun birilerini öldürüp öldürmediği bile kesin değildir. Onu dıştakilerden biri haline getiren şey, saygın bir profesörken tüketim toplumunun dayattığı şehirli yaşamı terk edip

bir ormanın içine, modern her türlü icattan uzağa yerleşmiş olmasıdır. Onun öldürmüş olabileceği herkes, önünde parlak gelecekler bulunan birer kurbanken; Lecter'ın-leşlerinin saygısızlıklarından rahatsız olunur. Dexter Morgan gibi bir eş adayı aranırken, Kaczynski'nin çirkinliği ön plana çıkarılır.

Bir kez çıkıldıysa *dışarı*, bir daha sisteme geri dönmek neredeyse imkânsızdır. Bu nedenle, asla ama asla dışarı çıkılmamalıdır. Sınırlar geçilmemelidir. Zira "kapitalist üretim [bizzat tüketicilerin] bedenlerini ve ruhlarını öyle bir kuşatmıştır ki, önlerine konulan her şeye direniş göstermeden kapılıverirler. Hükmedilenlerin, hükmedenlerden gelen ahlakı onlardan fazla ciddiye alması gibi, günümüzün aldatılan kitleleri de başarı mitosuna gerçekten başarılı olmuş kişilerden çok daha fazla kapılmaktadır. Kitlelerin kendi istekleri vardır. Onları köleleştiren ideolojide şaşmaz biçimde ısrar ederler"[129]. İşte bu yüzden ne kendileri dışarı çıkmaya yeltenirler ne de dışarı çıkanları affederler. "Herkes sistem içinde kendisine artık yardım edemeyeceğini bilir ve ideoloji bunu hesaba katmak zorundadır".[130]

Bugün en büyük günah dışarıda kalmaktır. Yoksullar tembel falan değil, bilakis son derece tehlikelidir toplumun gözünde. Çünkü gerçekten çok zordur bu toplumda yoksul kalmak. Yoksullar mutlaka bir şekilde dışarı çıkmak istemiştir zamanında; en azından ilan edilen budur. Tüketim toplumunda trajik olan değil yoksul olan problemdir: Trajik olan yalnızca "henüz evcilleştirilmemiş"[131] olandır, illa ki bir şekilde evcilleştirilir; "geç kapitalizmde var olmak hiç bitmeyen erginlenme ayinidir".[132] Çünkü "herkes mutluluğa kavuşabilir, yeter ki etiyle kemiğiyle teslim olsun ve mutluluk talebinden vazgeçsin".[133]

Maaşlılar, emir erleridir. Her işi yaparlar. Muhakkak bir üniversiteden mezun olmuşlardır. Bilgisayar kullanırlar. Microsoft Office programlarını orta düzeyde bilirler. Çat pat da olsa yabancı dilleri vardır. Öğrenmeye ve takım çalışmasına açıktırlar. Dinamik bir ortamda parlak bir gelecektir, kariyer planları köşesinde yazdıkları. Kitap okumayı, müzik dinlemeyi ve sinemaya gitmeyi

severler. En az bir yıl, profesyonel bir takımda lisanslı sporculuk yapmışlardır. Yolculuk yapmaya engel teşkil edecek bir durumları yoktur. Varsa belirtirler. B tipi sürücü belgesine sahiptirler ama gerekirse, diğer tiplerde de araç kullanabilirler. Sigara içmezler. Alkol kullanmazlar. En az ayda bir tane olmak üzere, free shop'tan aldıkları bir parfüm şişesini bitirirler. Espri anlayışları pek tabii sofistikedir. Hepsinin İngilizce yazılmış özgeçmişlerinde belirtilir bunlar. Ve eğer en büyük günah dışarıda kalmaksa; şeytanın vücut buldukları da, onların sahip olmadıkları zekâya sahip olmalarına karşın, halâ bir baltaya sap olamamış tiplerdir. Ama öyle ya da böyle, seri-üretilmemiş her şey gibi, onlar da bir gün ya bu toplumdan silinecek ya da bu topluma geri dönecektir. Er ya da geç.

"Tüketim bir söylendir. Yani tüketim *çağdaş toplumun kendisi üstüne bir söz*, toplumumuzun kendisiyle konuşma tarzıdır. Bir anlamda, tüketim toplumunun tek nesnel gerçekliği tüketim *fikridir*, günlük söylem ve entelektüel söylem tarafından sürekli yinelenen ve *sağduyu* gücüne ulaşmış olan bu yansımalı ve söylemsel bileşimdir".[134] İşte bu yüzden, tüketimden çıkış yoktur. Kaçış bir hayaldir. "*Escape* [kaçma], tıpkı *elopement* [kocaya kaçma] gibi, kişileri başlangıç noktasına geri götürmeye yazgılıdır".[135] Yabancılaşma bir farzdır. Durkheimcı anomi, artık bir imkânsızlıktır; intihar, anlamsızdır.[136] Zira normlar belli, sarsıntılar minimal ve değişim de olanaksızdır. Kültür endüstrisine girmek, orada ölmek demektir.

128. Alexis de Tocqueville'den aktaran, Theodor W. Adorno ve Max Horkheimer, *Aydınlanmanın…* s. 178.

129. Theodor W. Adorno ve Max Horkheimer, *Aydınlanmanın…* s. 179.

130. A.g.e., s. 201.

131. A.g.e., s. 203.

132. A.g.e., s. 204.

133. A.g.e., s. 204.

134. Jean Baudrillard, *Tüketim…* s. 254.

135. Theodor W. Adorno ve Max Horkheimer, *Aydınlanmanın…* s. 190.

136. Emile Durkheim, *Suicide: A Study in Sociology*, A. Spaulding ve G. Simpson (çev.), New York, The Free Press, 1897/1979, s. 241-276.

XII

Adorno ve Horkheimer, Debord ve hatta Baudrillard, bu karamsar, uzlaşmaz ve bir sonu olmayan tüketici-merkezli tabloyu çizdiğinde, dünya henüz küreselleşme çılgınlığı ile sarsılmış değildi. Bahsi geçen yazarların kitaplarından en sonuncusu (Baudrillard'ınki) ilk baskısını 1970 yılında yapmıştı.

İkinci Dünya Savaşı'nın bittiği 1945 yılı ile Soğuk Savaş'ın temsilen Berlin'de ortadan kaldırıldığı 1989 yılları arası, kültürel hegemonyanın siyasi/askeri hegemonyaya karşı sağladığı üstünlüğü (ve elbette tüketici kültürün etkisini) bariz biçimde ortaya koyan bir dönemdir. Bahsedilen yıllar arasında altın çağını yaşayan neo-realist siyaset/uluslararası ilişkiler kuramına göre, Soğuk Savaş yılları, iki kutuplu bir dünyayı temsil eder.[137] Avrupa'nın batısını, Amerika kıtasını ve Asya'nın uzak doğusunu kontrol eden Amerika Birleşik Devletleri ile Avrupa'nın doğusunu ve Asya'nın çoğunluğunu kontrol eden Sovyetler Birliği, bir taraftan nükleer kuvvetlerini kullanma tehditlerini çarpıştırırken diğer taraftan kapitalist ve sosyalist ekonomik modellerinin savaşımını vermektedirler. Her ne kadar Sovyetler Birliği'nin ekonomik gücü 1980'ler itibariyle ciddi bir güç kaybı yaşamış olsa da, nükleer gücü ve asker potansiyeli halâ yerli yerinde olan demirperdenin doğusu, 1990'lara girmeden bir anda ortadan kalkar. İki-kutupluluğu hem bir ideal hem de sarsılmaz bir yapı olarak değerlendiren güç-temelli neo-realizm, bu çöküşü anlamlandırmada sınıfta kalır.[138] Oysa bu noktaya kadar tartıştığımız tüketim kültürü penceresinden, Sovyetler Birliği'nin bu sözde-nedensiz yıkımı tahmini zor bir olgu değildir. Sovyetler Birliği, o günün koşullarında, yüksek ihtimalle dünyanın en tutarlı ve en kaliteli (her tür sanat dalı ve spor hakkında) eğitimini, birliğin hemen her köşesine ulaştırmakta başarılı bir sisteme sahiptir. Klasik yazarlar ve klasik enstrümanlar, Rus tarihi ve dili sınırları içerisinde,

tüm vatandaşlara eksiksiz tanıtılır. En azından teoride, alınan bu eğitimlerin pratik yaşama adapte edilmesi, devlet tarafından teşvik edilir. İnsanlar mesleklerini seçmekte özgürdür. İlgi alanlarını gerçekleştirebilirler. Buraya kadar her şey ideal olabilir ve var olan bir Sovyet kültürel hegemonyasından söz edilebilir. Ama Sovyetler Birliği, kendi kültürel hegemonyasını sadece sınırlı bir alanda, kendi sınırları içinde yayabilmiştir. Ve bu noktada, Amerikan kültürel hegemonyası ile baş etmesi mümkün olmamıştır.

Amerika-merkezli kültürel hegemonya, kültür endüstrisi, tüketim odaklı arzu-makinesini dünyanın her tarafında çalıştırmakta ve Eros-oklarını tüm dünya insanlarına doğru fırlatmakta sonsuz başarı sağlamıştır. Buna, Sovyetler Birliği vatandaşları da dahildir. Hollywood film endüstrisinin girmediği sinema salonu, Amerikalı şarkıcıların İngilizce şarkılarının duyulmadığı radyo, zengin Amerikan burjuva ailelerini anlatan dizilerin nüfuz etmediği televizyon yoktur. Tüketim, yalnızca Amerikan zor-temelli hegemonyasının yer ettiği sınırları değil, karşı cephenin sınırlarını da fethetmiştir.[139] Ve Sovyetler'in buna karşı verilecek etkili bir yanıtı olmamıştır. Gramscici terimlere dökersek: Amerika Birleşik Devletleri, hem kendi etki alanında hem de dünyanın geri kalanında, hem zor hem de rıza anlamında, Protestan ahlak anlayışı, neo-liberal ekonomi politikaları ve *organik entelektüelleri* ile askeri ve kültürel hegemonyasını kurmayı başarırken; Sovyetler Birliği, askeri ve kültürel hegemonyasını kendi sınırları dışına çıkaramamış ve bu iki-kutuplu savaşı sürdürmeyi başaramamıştır. Neo-realist kuramların gücü tek taraflı algılayan bakış açıları bu ayrımı görmekte sınıfta kalır. Eleştirel kuramlar ise çift taraflı güç (zor ve rıza) anlayışları ve kültürel hegemonyanın sınırlar-arası transferi kavramı ile tarihi aydınlatmak konusunda daha başarılıdır.[140]

Baudrillard'ın *La Société de consommation*'unun [Tüketim Toplumu] basıldığı 1970'li yılların ilk yarısı, Amerikan kültürel hegemonyasının ayırt edici özelliğinin ortaya çıkması anlamında büyük bir kırılma noktasını temsil eder. 1960'lı yıllar gibi, neredeyse yüz yıllık bir aradan sonra bir başka Kondratiev

yükselişinin yaşandığı, dünya ekonomik gelişmesinin tavan yaptığı bir dönemden sonra,[141] 1970'ler, sarsıcı bir petrol krizi ve hemen ardından gelen Amerikan Dolar'ının artık dünya finansal sisteminin ortak para birimi olarak kullanılmaması anlamına gelen Bretton-Woods Sistemi'nin çöküşü ile birlikte, bu pembe tabloyu tersyüz etmiştir. 1968 yılında Batı Avrupa'da ve kısmen de Amerika'da ayaklanan öğrenciler, yükselen hippi kültürü, doğum kontrol hapının icadı, Vietnam Savaşı'na gitmeyi reddeden Amerikan vatandaşları gibi aykırılıklar, belki de bu tersyüz edilişin bir sonucu olmuştur. İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra Amerika Birleşik Devletleri'nin himayesi altına giren, Marshall Yardımları sayesinde, bu doğrultuda önce Avrupa Kömür ve Çelik Topluluğu'nu (1952), ardından da Avrupa Toplulukları'nı (1967) kuran Batı Avrupalı savaş mağduru devletler, Amerika'nın kendilerini daha fazla besleyemeyeceğini anlayıp aralarında daha fazla ortaklığa doğru yelken açmıştır.[142] Bu doğrultuda, daha önce bir Avrupalı olarak bile görmedikleri Birleşik Krallık'ı bünyelerine katıp (1973), bir anlamda Amerika Birleşik Devletleri-Birleşik Krallık arasındaki Anglo-Sakson köprüleri yıkmayı dahi denemişlerdir. Bu anlamda 1970'ler, hem sivil hem de Avrupa'nın Batılı devletleri çapında, Habermas'ın "meşrulaşma krizi"[143] adını verdiği duruma sahne olmuştur.

"Bununla birlikte, bu dönem, ne politik sistemde ne de Batı kapitalizminin ekonomik sisteminde önemli değişikliklere yol [açmıştır]".[144] Habermas'ın kriz adını verdiği olgu, bir anomiye dönüşmeden ortadan kaldırılmıştır. Hippiler ile tüketimcilik arasındaki mücadeleyi açık bir farkla daha *cool* olan[145] tüketimcilik kazanmıştır. Post-yapısalcı bir bakış açısıyla, zaten böyle bir mücadele hiç var olmamıştır. İki kutuplu dünya masalı gibi, hippiler de sadece işlevsiz bir simülasyondan ibarettir. Tüketici kültürü, kendi inşasına tam gaz devam eder. Baudrillard'ın 1970'te yayımlanan kitabı, ortada herhangi bir kriz ya da anomi olmadığını, aksine tüketim aktivitesinin, kültürel hegemonyanın başlıca aracı olduğunu dünyaya bir kez daha haykırır niteliktedir.

1970'ler, dünya siyaset sahnesinde silahlanmanın sınırlandırıldığı,

Sovyetler Birliği'nin Amerika Birleşik Devletleri ve Batı Avrupalı devletlere insan hakları ve demokrasi propagandası konusunda biraz daha yaklaştığı (1973 Avrupa Güvenlik ve İşbirliği Konferansı ve 1975 Helsinki Nihai Senedi), küreselleşme eğrisinin yavaş yavaş yukarıya doğru tırmanmaya başladığı *détente* dönemi ile sonlanmıştır.[146] 1980'ler ise Reagan-Thatcher karikatürleri ile başlasa da, neo-liberal politikaların ve küreselleşmenin artık standart bir norm haline geldiği yıllar olarak hatırlanacaktır. Daha ziyade gelişmiş devletlere ve çokuluslu şirketlere *serbest* bırakılmış ticaret, IMF ve Dünya Bankası'nın gelişmemiş ve gelişmekte olan ülkelere verdiği (rızalı) krediler, dış kaynak kullanımı (*outsourcing*–önceleri bir firma içinde üretilen mal ve hizmetlerin başka firmalardan tedarik edilmesi) ve franchising (bir işverenin, başka bir markanın ismini ve standart ürünlerini kullanarak kâr sağlaması) faaliyetlerinin artışı ve ulusal sermaye piyasalarının uluslararası yatırımcılara açılması gibi girişimler ile sermayenin zaman ve mekân sınırları genişletilmiş, ulus-ötesine geçiş başlamıştır.[147] Sermayenin serbestçe akışına açılan bu kapılar, hiç şüphesiz tüketicine kültürüne de açık olacaktır.

1980'lerden itibaren tüketimin akışı keskin bir yol değiştirmiştir: Artık tüketim ürünlerinin hitap ettiği kitle çok daha genişlemiştir.[148] Irk, din, dil, etnisite, cinsiyet veya yerel-küresel ayrımları, pazarlama endüstrisi için ortadan kalkmıştır. Kültür endüstrisinin hedef kitlesi ve ürün yelpazesi artık herkes ve her şey olmuştur. Budist Hollywood starları, fal baktıran şirket yöneticileri, dinsel ayinlerle açılışları yapılan fabrikalar, kendi yazdıkları Aydınlanma'nın sekülarizmi tezini reddeden bilim adamları, özellikle Soğuk Savaş'ın sona ermesinden sonra yeniden hortlayan mikro-milliyetçilik ve bölgesel çatışmalar ile dünya "içi boş türdeş [zamanını]"[149] yaşıyordur artık. İçi boş türdeş zaman, sermayeye aittir ve sermaye bu zaman içinde kendisine karşı gelebilecek hiçbir direnişe izin vermediği gibi, tüketim ürünleri ile insan arzularını, her zaman olduğundan daha güçlü bir biçimde, etkilemeye devam ediyordur.

Artık radyo gibi insanın hayal gücüne halâ gereksinim duyan *gadget*'ların[150] (potansiyel olarak yararsız ama birleştirici iletişim nesnelerinin) yerini, tüketiciyi tamamen edilgen role soyunduran; ona ne düşünmesi ne hissetmesi ve ne anlaması gerektiğini doğrudan gösteren, televizyon almıştır. Çok yakında pasifize eden televizyonun yanına, enformasyon bombardımanını doruğa ulaştıran ve sermayenin denetiminden sanıldığı kadar kolay kaçamayan internet de eklemlenecektir.[151] Kitle iletişim araçlarının artışı, dünyayı Baudrillard'ın tanımladığı şekliyle bir *drugstore*'a[152] daha fazla yakınlaştırmıştır: "*Drugstore* mal kategorilerini yan yana dizmez, *göstergelerin alaşımını*, tüketici bir gösterge bütünlüğünün kısmi alanları olarak görülen tüm mal kategorilerinin alaşımını uygular. Kültür merkezi, *drugstore*'da alışveriş merkezinin bütünleyici parçasına dönüşür… Kültür, *drugstore*'da *kültürelleştirilir*".[153] Bu yüzden *drugstore*'lara bir kilo domates almaya diye gidip yirmi çeşit farklı ürünle eve döndüğünüz gibi; kültür endüstrisinde de istediğiniz tüketim malına (bu bir kitap, bir porno film, bir bardak kahve ya da yine bir kilo domates olabilir) ulaşma yolunda, birçok farklı metaya maruz kalır ve tüketim açlığınızı, sürekli tetiklenen arzularınız doğrultusunda doyurmaya çalışır halde bulursunuz kendinizi. Bazen zamanı-satın-alır, bazen Tanrı-için-alışveriş-yapar, bazen sınırlarınızı-satın-almak için ihaleye girer, bazen de 'geleceği-*hack*'leyip' yaşlanmanın önüne geçiren ürünlere kavuşursunuz.[154] Tüm bu alışverişlerden kârlı çıkan her zaman hegemon, yani sermaye olacaktır.

137. Kenneth Waltz, *Theory of International Politics*, New York, McGraw-Hill, 1979.

138. Richard N. Lebow, "The Long Peace, the End of the Cold War, and the Failure of Realism", *International Organization*, 48 (1), 1994, s. 249-277.

139. Julie Hessler, "Culture Trade: The Stalinist Turn Towards Consumerism", S. Fitzpatrick (der.), *Stalinism: New Directions*, New York, Routledge, 2000 içinde, s. 182-209.

140. Andrew Linklater, "The Transformation of Political Community: E.H. Carr, Critical Theory and International Relations", *Review of International Studies*, 23 (1), 1997, s. 321-338.

141. Eric J. Hobsbawm, *Kısa Yirminci Yüzyıl: Aşırılıklar Çağı–1914-1991*, Y. Alogan (çev.), İstanbul, Everest Yayınları, 1994/2006, s. 360-369.

142. John M. Roberts, *The Penguin History of Europe*, Londra, Penguin Books, 1996, s. 627-630.

143. Jürgen Habermas, *Legitimation Crisis*, Londra, Heinemann, 1976.

144. Robert Bocock, *Tüketim*… s. 12.

145. Thomas Frank, *The Conquest of Cool: Business Culture, Counterculture, and the Rise of Hip Consumerism*, Chicago, Chicago University Press, 1997, s. 1-33.

146. Steven Weber, “Realism, Détente and Nuclear Weapons”, *International Organization*, 44 (1), 1990, s. 55-82.

147. Zygmunt Bauman, *Küreselleşme: Toplumsal Sonuçları*, A. Yılmaz (çev.), İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 1998/2006, s. 19-34.

148. Gary Cross, *An All-Consuming Century: Why Commercialism Won in Modern America*, New York, Columbia University Press, 2000, s. 193-232.

149. Partha Chatterjee, “Heterojen Zamanda Millet”, U. Özkırımlı (der.), *Yirmi Birinci Yüzyılda Milliyetçilik*, İstanbul, Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2008 içinde, s. 35.

150. Jean Baudrillard, *Tüketim…* s. 138-142.

151. Lawrence Lessig, “The Internet Under Siege”, *Foreign Policy*, Kasım 2001, s. 56-65.

152. Amerika Birleşik Devletleri’ndeki ‘mall’ adı verilen büyük alışveriş merkezlerinin bir benzeri; ya da bizim toplumumuzdaki, Migros, Carrefour, BİM gibi, birçok ürünün aynı anda teşhir edilip satıldığı mağazalar.

153. Jean Baudrillard, *Tüketim…* s. 19.

154. Arthur Kroker ve Marilouise Kroker, *Hacking the Future*, New York, New World Perspectives, 1996.

XIII

Meşrulaşma krizi atlatılmış, Soğuk Savaş'ın sözde-ayırdığı dünya yeniden kültür endüstrisinin dişlileri arasına girmiş, tüketim kendini açık açık başrolde izletmeye başlamıştır. Artık herkes tüketici, her şey bir metadır. En azından artık bu bilgi bile bir meta haline gelmiştir. Standarttır. İnsan beyni, yarı-bilinçli bir süzgeçten, bilinçsiz bir eleğe doğru yol almıştır. Mevcut her arzusu tetiklendiği için, çalıştığı iş dışında kalan zamanı hangilerine yetiyorsa, o arzularını doyurmakla *tüketir* hayatını. Bu her yerde böyledir. Ama Amerika Birleşik Devletleri'ndeki tüketiciler, tüm bu tüketim kültürünün denek kobayları olarak diğer türdaşlarından ayrılır: Amerikan yabancılaşması.

Dövüş Kulübü'nün anlatıcısının bahsettiği de bu değil midir zaten?

Amerikan kültürü, yaygın inanışa göre, liberal ve demokratik değerler üzerinde kurulmuş olsa da, Milton Friedman'ın 1962 yılında açıkça yazdığı –itiraf ettiği– gibi, tüm bunların özünde kapitalist, bireysel kâr-elde etme anlayışı yatar.[155] Buna göre özgürlük, para kazanmanın yollarına herhangi bir kurum tarafından taş konulmamasıdır. Bu kurumlara toplum, kilise örgütler ve elbette devlet de dahildir. Bourdieu'nun başarıyla özetlediği gibi:

"Birleşik Devletler'de devlet ikiye bölünür, bir tarafta yalnızca ayrıcalıklı olanlar için toplumsal garantiler sağlayan bir devlet vardır, ki bu ayrıcalıklılar kendilerini sigorta sistemi ile daha da ayrıcalıklı kılarlar; ve diğer tarafta da halk tabakasına karşı baskıcı ve polislik yapan bir devlet bulunur".[156]

Özgürlük para kazanmaktır ve toplumsal kurumların tek işlevi, para kazanmanın yollarını, halihazırda parası olanlar için tıkamamak, gerekli durumlarda da, yine parası olanlara yardımcı olacak faaliyetlerde bulunmaktır. Adorno ve Horkheimer'in sözde-

bireyselliği bir kez daha iş başındadır. Herkesin bir birey olarak kendi gereksinimlerini karşılama şansı vardır ama zenginler her zaman daha fazla desteklenir. Planlama ile rastlantı arasındaki farksızlık bir kez daha ortaya çıkar. Egemen olanların düzeninde ırkçılık halâ yaygındır: United Colors of Benetton reklam panolarını aklınıza getirirseniz, sadece tüketirken eşit olduğunuzu anımsarsınız. Toplumsal adaletten bahsetmek söz konusu bile değildir: Amerikan hapishanelerindeki göçmenler ve siyahların sayısı, beyaz Anglosakson Protestanlara göre onlarca kat daha fazladır. Kurumsal ırkçılığın her yerde mevcut olduğu gerçeği gibi, fakir olanın dışlanması da Amerikan kültürünün bir parçası haline gelmiştir.

Şurası açıktır ki, kültür endüstrisinin Amerika ayağında, bireyi kimse, hele devlet asla, kurtarmayacaktır. Amerikalılar bu fikri öylesine kanıksamışlardır ki, 2008 ekonomik krizi ile birlikte batan Amerikan şirketlerine (oysa o şirketler kendilerini *Çokuluslu* olarak tanımlamıştır) yapılan devlet yardımlarını algılayamamıştır bile.[157] Dünyanın başka yerlerinde Amerikan devletinin bu yaptığının bariz bir sosyal devletçilik uygulaması olduğu yankılansa da Amerikan vatandaşları bunun farkına dahi varamamıştır. Kültür endüstrisinin kobayları, tüketimin narkotik etkisi gösterdiği hipergerçekliklerinde aslolan ile dayatılan ayrımını yapamaz hale getirilmiştir zaten.

Mendieta, “Tüketmek Amerikalıdır” der ve ekler:“Tüketim yoluyla sivil dinimizi canlandırır, ülkemize ve anavatanımıza karşı görevlerimizi yerine getiririz”.[158] Tüketim, yeni çeşit bir ahlaktır Amerikan vatandaşları için. Yeni normlar, kurallar ve ritüeller meydana getirir. “Satın almak iyidir, tüketmek ise kurtuluştur… Devasa miktarlar belirsizliğe, hatta kaygıya dönüştürülür. Her şeyden bu kadar fazla varsa, yapılan her seçim bir inanç [sıçramasıdır]”.[159] Baudrillard’ın *drugstore*’larının en büyüğü Amerikan tüketim kültürüdür. Her şeyden o kadar fazla vardır ki, bu fazlalık seçim yapmayı Søren Kierkegaard’ın *angst*’ına[160] (kaygıya) dönüştürür. Yaptığınız her seçim, bir başka şeyi seçememeniz, yani tüketememeniz anlamına gelir ve bu da hem üstesinden gelinmesi

güç korkulara (Kierkegaard'a göre *dread*) hem de psikolojik sorunlara (Sigmund Freud'a göre *neurosis*) yol açar.[161] Amerikan toplumu, tüketimin psikolojik bir etken olduğu böyle bir ortamda nefes alıp verir.

Amerikan vatandaşları için işlevde aynı olmak –tüketmek– bir huzur, rahatlama kaynağı iken, bireyleri (sözde-) birbirinden ayıran, aldıkları ürünlerdir. A marka cep telefonu bir Amerikalıyı X kategorisine (sınıfına, statü grubuna) sokarken, B marka cep telefonu bir diğerini Y kategorisine (sınıfına, statü grubuna) yerleştirir. Temelde yaptıkları işlem, 1950'li yıllardan beri kültür endüstrisinin dayattığı ve tetiklediği arzuları (hiper-) gerçekleştirmek olsa da, Amerikalılar dünyanın geri kalanından ayrılmak derecesinde tüketim ile özdeşleşmiş, kimlik yaratımını tüketime bağlamış durumdadırlar. Tüketim, onlar için artık banal bir obsesyondur. Üstelik "Amerikan kültürü [de], Birleşik Devletler'in bir numaralı ihraç ürünüdür"[162]. Bir başka deyişle, yapılan şey, bu obsesyonun küresel düzeyde yayılmasını sağlamaktır. "Toplumun McDonaldization"ı,[163]' bu obsesyon yayılımını tarif eden kavramlardan biridir. Rasyonelleşmenin yerini aldığı iddia edilen ve yaygın bir fast-food restoranı ile sembollenen tüketim; merkezi Amerika Birleşik Devletleri'nden olmak üzere hem Amerikan toplumuna hem de dünyaya yayılmakta, hegemonyanın birörnekleştirici kültürüne temel katkıyı sağlamaktadır. Amerikan vatandaşları, bu şemada, ilk denek (kültür) tüketiciler(i) olarak adlandırılabilir.

155. Milton Friedman, *Kapitalizm ve Özgürlük*, D. Erberk ve N. Himmetoğlu (çev.), İstanbul, Plato Yayınları, 1962/2008, s. 9-29.

156. Pierre Bourdieu'den aktaran, Henry A. Giroux, "Private… s. 2-3.

157. Michael Parenti, "Capitalism's Self-Inflicted Apocalypse", *ZCommunications*'da yayımlanan makale, Ocak 19, 2009, http://www.zcommunications.org/capitalisms-self-inflicted-apocalypse-by-michael-parenti

158. Eduardo Mendieta, "Surviving American Culture: On Chuck Palahniuk", *Philosophy and Literature*, 29 (2), 2005, s. 398.

159. A.g.e., s. 398.

160. Søren Kierkegaard, *Kaygı Kavramı*, T. Armaner (çev.), İstanbul, Türkiye İş Bankası Yayınları,

1844/2006, s. 34-39.

161. Preston J. Cole, *The Problematic Self in Kierkegaard and Freud*, New Haven, Yale University Press, 1971.

162. Eduardo Mendieta, “Surviving… s. 394.

163. George Ritzer, “The ‘McDonaldization’ of Society”, *Journal of American Culture*, 6 (1), 1983, s. 100-107.

XIV

Böyle bir ortamda beyaz bir orta-sınıf Amerikalı çalışan olan anlatıcı, benzerlerinden ayrılmayan, "düşünmenin yasaklandığı"[164] bir piyasa-demokrasisinde kendi yolunu bulmuş, belli bir kariyere ve paraya kavuşmuş, topluma göre kendini-kurtarmış bir birey portresi çiziyordu. Daha önce bahsedildiği, esasında çok da şikâyetçi olmadığı bir işte çalışmakta,[165] belki de şikâyetçi olmayı aklına bile getirmemekte, bir şehirden başka bir şehre koşturup dururken nasıl bir tüketim kültüründe yer aldığı üzerine kafa yoracak zamanı bulamamaktaydı. Evet, kendisini rahatsız eden bir hastalığı (insomnia) mevcuttu, ama bu toplumda kim herhangi bir hastalıktan mustarip değildi ki? Tıbbileştirilmiş (*medicalization*) ve ilaçlanmış (*medicated*) Amerikan toplumunun başat tüketim metalarından biri insan vücudu ve ruhu olduğuna göre, hastalıklar ve ilaç kullanımı şaşırtıcı ya da sorgulatıcı bir şey olamazdı.[166] Üstelik ilaç endüstrisi boşuna silah endüstrisinden sonra en büyük küresel kâr payını kapmıyordu. Bir bildikleri vardı. Herkes hastaydı.[167]

Anlatıcı bu hastalığına, yine tüketim toplumunun öğrettiği yollar dahilinde bir çözüm ararken, aslında hiç de tahmin etmediği ve *Dövüş Kulübü* ile ilgili çoğunlukla gözden kaçan bir ayrıntı meydana geldi. Kendisine yarı-Tanrıcılık oynama hakkı verilmiş doktorlardan biri, ona bu standart sorununun çözümünün, standart reçetelerde bulunmadığını söyledi.

"Uykusuzluk sadece bir semptomdur, daha önemli bir şeyin işaretidir. Gerçek sorunu araştır. Bedenini dinle… Gerçek acının ne olduğunu görmek [istiyorsan], bir salı akşamı Birinci Komünyon'a uğra… Beyin parazitlilerini gör… Kemik erimesi hastalarını gör… Organik beyinsel bozuklukları olanları, hayata asılan kanserlileri gör…" (17)

O da bunu yapar.

Tüketim kültürünün kendine ve diğer insanlara yabancılaştırdığı, bir dosya dolabını andıran evinde toplumdan izole olmuş, sorgulamadan sürekli mekân ve zaman değiştirdiği işine bağlanmış, hepsinin sonucunda da yalnız kalmış anlatıcı, doktorun bu tavsiyesi ile hiç olmazsa toplumun bir parçasına, dolayısıyla da kendine, yeniden dönme şansını bulmuştur artık.

İşte *Dövüş Kulübü* tam da bu noktada, yabancılaşmadan topluma dönüş ayağında, ilk kırılma noktasını yaşar.

Anlatıcı için hiçbir şey artık eskisi gibi olmayacaktır.

Toplumun yabancılaştırdığı, toplumun izole ettiği, toplumun tükettirdiği, toplumun hasta ettiği anlatıcı, tüm bunların çaresini yine toplumda arayacaktır.

164. Theodor W. Adorno, *Critical Models: Interventions and Catchwords*, H. Pickford (çev.), Columbia, Columbia University Press, 1963/2005, s. 290.

165. *Dövüş Kulübü*’nün film adaptasyonu ile romanı arasındaki farklardan biri, romanda anlatıcının işinden doğrudan nefret etmemesi hatta bir noktada “ben aslında patronumu seviyordum” (186) itirafında bulunmasıdır. Filmdeki işinden nefret eden anlatıcı portresi, kültür endüstrisinin pasifize ettiği tüketici profiline de uymamaktadır zaten.

166. Charles Barber, “The Medicated Americans”, *Scientific American Mind*, 46 (2), 2008, s. 3-11.

167. Alan Cassels ve Ray Moynihan, *Satılık Hastalıklar*, E. Yıldırım ve G. Tamer (çev.), İstanbul, Hayykitap, 2005/2006.

Bölüm 3 - Destek Grupları, Toplumsal Varlık ve Marla Singer

I

Tüketim toplumunda herkes yalnızdır. Kendilerine ve birbirlerine yabancılaşmış sözde-bireylere hiç kimse veya hiçbir kurum yardım etmez. Dayanışma, yalnızca sistemin içindekilerin, dıştakileri yeniden sistem içine çekmek için düzenledikleri bir evcilleştirme faaliyetidir. Immanuel Kant'ın "sonsuz barışı"[168] (*perpetual peace*), Jürgen Habermas'ın "iletişimsel eylemi"[169] (*communicative action*) veya Michel Foucault'nun "toplumu savunmak gerekir"[170] (*il faut défendre la société*) söylemi olsa olsa birer ütopyadır. Temel motivasyon, Darwinci bir rekabet ortamında ayakta kalmaktır. Bu savaş her ne kadar insancıllığı bir promosyon malzemesi olarak naklettirse de vahşi yaşam koşullarındaki kadar acımasız ve bireyseldir. Karşılıklı güven, bir zayıflık göstergesi, dıştakilerden biri olma nedenlerinden biridir.

Sistemin içindekiler herhangi bir güven hissine ihtiyaç duymaz. Refah-devleti içinde zaten güvenlidir onlar. Marcuse'nin gerçek ihtiyaçlar kategorisinde bir sarsıntı olmadığı sürece ayakta kalabilecek, onları bekleyen talihe ulaşabilecek, bunları başaramazlarsa suçu kendilerinde arayacaklardır. Tekrarlardan, tekrarlanan sembollerden, tekrarlanan metalardan ve tekrarlanan cesaret verici sloganlardan biri, bir gün mutlaka onların da yanlarında olacaktır. Adeta dua eder gibi tüketmeye devam ettikçe, kültür endüstrisinin yardımı muhakkak bir gün gelecektir. Birleşmeye, başka insanlara, yabancılaşmayı geri-döndürmeye, toplumun içerisinde erimeye ihtiyaçları yoktur. Başka insanların başlarına gelen felaketler veya kitle iletişim araçları yardımıyla vekâleten tanık oldukları acılar, onlarda empati, suçluluk hissi ya da ahlaki sorgulama yaratmaz. Kitle iletişim araçlarında şahit olunanların bireylerde tetiklediği duygular, kendi hayatları için duydukları şükran hissi ve daha fazlasına sahip olmak için

hissedilen açgözlülüktür. Diğerleri kadar mutsuz olmadığı için şükreden insan, bir Hollywood aktrisinin sahip olduğu eve sahip olmak için gerekirse o mutsuzlukları da yaşamaya hazır hisseder kendisini. Elde olmayan mutluluğa karşı yapılabilecek her türlü şey mubahtır artık. Zygmunt Bauman'ın deyimiyle "ahlaki kayıtsızlık"[171] (*the moral indifference*), kültür endüstrisinin içinde kalabilen herkesi sarıp sarmalamıştır.

Dıştakiler içinse durum daha farklıdır. Kendi yaşamına son vermenin bile bir değerinin olmadığı *dışarı*da, sistemin halâ etkisini hissettirdiği kültürel/toplumsal baskıdan kurtulmak hiç de kolay değildir. Dıştakiler fakirdir, başarısızdır, ünsüzdür; ölüme giden yoldadır. Kimse onlarla birlikte olmak istemez. Kimse, artık evcilleştirilemeyecek durumda olduğuna inandıklarına yardım etmez. Oysa onlar, belki de yardıma en çok ihtiyaç duyanlar olup tüketim kültürünün 'bireyciliğini'[172] yıkmaya hevesli olanlardır.

Mark Seltzer, böylesi bir içtekiler-dıştakiler ayrımını dile getirmese de, tüketim kültürünün insanları hiçbir şey karşısında bir araya gelmemeye göre programlamış olduğunun farkındadır. Kendi ifadesiyle suç sistemi –biz onun bahsettiği suçlulara, dıştakiler diyelim–, bu hiçbir şey karşısında bir araya gelememe durumuna bir istisna teşkil eder. "Madem suç, şiddet, terör, travma ve yaralar dışında başka hiçbir şeyin karşısında bir araya gelemiyoruz, en azından acılarımızı birlikte çekebiliriz"[173] diyen Seltzer, *Dövüş Kulübü*'nün anlatıcısının doktor tavsiyesi ile gitmeye başladığı destek gruplarında yaşadığı ilk aydınlanmanın da altını doldurmuş olur.

"Biz hep birlikte zavallıyız. Kurbansız suçun tam tersi".[174]

168. Immanuel Kant, *To Perpetual Peace: A Philosophical Sketch*, T. Humphrey (çev.), Indiana, Hackett, 1795/2003, s. 1-46.

169. Jürgen Habermas, *The Theory of Communicative Action*, T. McCarthy (çev.), Boston, Beacon Press, 1981/1984.

170. Michel Foucault, *Toplumu Savunmak Gerekir*, Ş. Aktaş (çev.), İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1976/2002.

171. Zygmunt Bauman, *Parçalanmış Hayat: Postmodern Ahlak Denemeleri*, İ. Türkmen (çev.), İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 1995/2001, s. 339.

172. Philippe Corcuff, *Bireycilik Sorunu: Stirner, Marx, Durkheim, Proudhon*, A. U. Kılıç (çev.), İstanbul, Versus Kitap, 2003/2009, s. 5-11.

173. Mark Seltzer, “The Crime System”, *Critical Inquiry*, 30 (3), 2004, s. 557.

174. Chuck Palahniuk, *Gösteri…* s. 263.

II

Dövüş Kulübü romanı ile çekilen film arasındaki uyuşmayan ayrıntılardan biri, anlatıcının gitmeye başladığı destek gruplarının sırası ile ilgilidir. Filmdekinin aksine, romana göre anlatıcı, tıpkı sadık bir tüketim toplumu vatandaşı gibi, doktorunun sözünü dinlemiş ve destek gruplarına katılmaya, testisleri alınmış erkekler için olanla değil, beyin parazitliler için olan grupla başlamıştır.

Fazla bir beklentisi yoktur aslında anlatıcının. Daha doğrusu, kültürel hegemonyanın dayattığı gibi, hiçbir beklentisi de yoktur dıştakilerden. Neden orada olduğunu dahi sorgulamaz. Bu yüzden yine adsız olmayı tercih eder gittiği gruplarda. “Ben dayanışma gruplarında asla gerçek adımı söylemem.” (17) Kendi ismini paylaşmaz yine. Bazen Cornelius olur. Bazen Travis. Rupert. Lenny. Yine aynı anlatı yatmaktadır isim seçimlerinde: Tüketim toplumu herkesi aynı yapmıştır. Birörnekleştirmiştir. Standart hale getirmiştir. Adınızın ne olduğu, yaptığınız iş veya hobileriniz sizi diğerlerinden ayırmaz. Yalnızca tüketim metalarıdır sizi sözde-bireyselleştiren, türdaşlarınıza daha da yabancılaştıran. Anlatıcı, dıştakilerin toplantısında da bunu arar, doğal olarak. Ama yanılmıştır. Gördükleri, onun tümden değişiminin ilk adımları olacaktır.

İlk gördüğü figür Chloe olur.

“İskelet kılıklı hap kadar bir kadın, pantolonunun arkası poposundan hazin ve boş bir şekilde sarkarken, beyin parazitinin en kötü yanının kimsenin onunla yatmaması olduğunu söyledi… Chloe’nin bütün istediği son kez biriyle yatağa girmek. Yakınlık değil, seks istiyor.” (17)

Bu dürüstlük şaşırtır anlatıcıyı. Başka birilerinden bir şeyler istemek alışık olduğu bir şey değildir çünkü. Debord’un “tatmin aldatmacası”[175] dediği şeyden uzaktadır Chloe. Sağlık sigortasından

tonla para kazanmıştır; arzu ettiği her şeyi tatmin edebilecek maddiyata sahiptir. Üstelik refah devletinde temel gereksinimleri zaten karşılanmaktadır. Ama o, "sarı balmumuna batırılmış bir iskeletten başka bir şey" (18) olmayan, "Joni Mitchell'in [iskeletine]" (34) benzeyen kadın, elindeki tüm imkânlara rağmen, kendisiyle yatacak kimseyi bulamamaktadır.

Televizyondaki dizilerin, sinema salonlarındaki filmlerin, mp3 çalarlardan dinlenilen şarkıların, kulak kabartılan sesli-romanların, satın alınan hemen her metanın içini dolduran ve tarihin en çok reklamı yapılan şeyine, yani cinselliğe, olmaması gerektiği kadar uzaktır Chloe. "Bir erkek ne cevap verebilir ki buna? Yani, ne diyebilirsiniz ki?" (17) derken, şaşkınlığını belirtir anlatıcı. Chloe, bütün parasına rağmen, tüketim toplumunda en çok satılan şeye ulaşamamaktadır. Dıştakilerden biridir o. Ve anlatıcının alıştığı düzenin tam karşısındadır.

"Chloe'nin şu andaki hali karşısında, ben hiçbir şeyim. Hatta hiçbir şey bile değilim." (18)

İşte böylece ilk aydınlanmasını yaşar anlatıcı. Martin Heidegger'in insanın dünyaya bırakılmışlığını (*Dasein*) "ölüme-doğru-varlık"[176] olarak açıklayışı, önceleri ona hiç bu kadar yakın gelmemiştir. İnsan doğumundan itibaren ölüme doğru koşmaktadır. Heidegger'in *Sein und Zeit* [*Varlık ve Zaman*] başlıklı kitabının mesajı "önemli olan *neye* karar verdiğin değil, yaşamın meydan okumasına göğüs germen ve [toplumda], toplum kurallarında ve önemsiz şeylerde takılıp kalmayan özgün bir yaşam biçimi [seçmen]"[177] ise Chloe ve destek grupları sayesinde anlatıcı, en azından Heidegger'in işaret ettiği toplum ile birey arasında var olan gerilimi keşfetmeyi başarmıştır. Henüz topluma karşı bir tavır alma, karar verme ve seçim yapma zorunlulukları anlatıcıdan uzaktır belki ama Chloe, onu uyandırmak konusunda başarılı olmuştur. Anlatıcı artık ölüme doğru koştuğunun ve bu koşuda yalnız bırakıldığının farkındadır. *Memento Mori*.[178]

175. Guy Debord, *Gösteri…* s. 69.

176. Martin Heidegger, *Varlık ve Zaman*, K. H. Ökten (çev.), İstanbul, Agora, 1927/2008, s. 43-65.

177. Robert Zimmer, *Felsefe Portalı: Klasik Eserlere Giriş*, L. Uslu (çev.), Ankara, Arkadaş Kitabevi, 2004/2008, s. 225.

178. Latince: “Fani olduğunu hatırla.”

III

D*övüş Kulübü*'nde tüm yan karakterler, ayrı birer önem teşkil eder. Anlatıcıya toplumun standart hale getirip kanıksamadan kanına karıştırdığı ilaçlardan birini reçetelemeyi reddedip onu destek gruplarına yönlendiren doktor, istemeden de olsa ona birey ile toplum arasındaki iletişim kopukluğunu hatırlatmıştır. Onu kendi-yabancılaşmasından bir anlığına sıyırıp sistemin dışında kalanlarla tanıştırmıştır. Dıştakilerin bir araya geldiği destek gruplarında ilk karşılaştığı figür olan Chloe ise anlatıcıya sistemin içindekiler ve dışındakiler ayrımını ve sistem tarafından sözü verilen temel gereksinimlerin karşılanması yanılsamasını göstermiş; böylece, ister sistemin içinde ister dışında olsun, diğer herkes gibi ölmekte olduğunu fark ettirmiştir.

"Zaman aralığını yeterince uzun tutarsanız, herkesin hayatta kalma şansı sıfıra düşer." (15 ve 176)

"Hiçbir şey durağan değil. Her şey eskiyip dağılıyor." (108)

"Bu senin hayatın ve anbean sona eriyor." (27)

Bu Heideggerci uyanış, ilk başlarda anlatıcının uykusuzluk sorununu çözmesine yardımcı olmamıştır aslında. Evet, anlatıcı belki destek gruplarına katılmakta, kendisinden daha hızlı ölmekte olan insanlarla tanışmakta, hatta Chloe'nin yönlendirdiği rehberli meditasyona bile katılmaktadır ama bir türlü uykusuzluğundan kurtulamamıştır.

Meditasyon sırasında, bir tepede bulunan yedi renkli-yedi kapılı saraya girmesi, gözlerini açtığında kendisini iyileştirecek beyaz topu hayal etmesi, çakralarının açıldığını düşünmesi, buzlarla kaplı bir mağaraya girip orada ona istediği her şeyi verecek *güç-hayvanını* araması ve hatta meditasyonun ardından gelen kucaklaşma faslı (terapötik fiziksel temas), anlatıcıya uykusuzluğunu giderecek çareyi sağlamamıştır. Toplumun ürettiği (ve elbette tükettiği) biri olarak ondan uzaklaşması –yani bu anlamda kendine yakınlaşması–

kolayca gerçekleşmiyordur. Güç-hayvanı olarak, klişe bir metaforda aynılıkları temsil eden pengueni seçmesi, bu kopamayışı en güzel biçimde özetler. Kendisini kurtarması için, yeniden sistem içine, hegemon kültürün göbeğine çekilmesi gerektiği düşüncesi ruhunda yer etmeye devam ediyordur.

Etrafındaki herkes ağlayıp rahatlarken, o bunu yapamaz. “Kısacası” der, “iki yıl önceki ilk dayanışma grubumda ağlamadım. İkinci ve üçüncüsünde de. Ne kan parazitlerinde ağladım, ne bağırsak kanserinde ne de organik bunamada”. (18) Ağlayamadıkça, uyuyamaz. Lakrimoloji efsanesine (*lachrymology* – ağlama bilimi: acılardan ve ruhsal bunalımlardan ağlama terapisi eşliğinde kurtulunacağı düşüncesi[179]) inanırmış gibi, anlatıcı da gözünden akan yaşlar olmadan rahatlayamaz.

Ama sonra Bob’la tanışır. Robert Paulson’la (176). Ve diğer tüm yan karakterlerin yaptığı gibi, Bob da anlatıcının hayatını değiştirmesinde kilit rollerden birini oynar.

179. Bernard-Henri Levy, *Sartre: The Philosopher of the Twentieth Century*, A. Brown (çev.), Cambridge, Polity Press, 2000/2003, s. 31-33.

IV

Omuz Omuza Erkekçe.

Kültür endüstrisinin en başarılı icatlarından biri ‘olumlama’ (*positive self-affirmation*) sanatıdır. Olumsuz bir şey yoktur. Olumlu-olmayan bir şey vardır. Kötü bir şey yoktur. İyi-olmayan bir şey vardır. Verem yoktur. İnce hastalık vardır. Sifilis yoktur. Aşk (*Cupid*) hastalığı vardır. Tümör değildir o beyninizdeki. Yeni bir organdır. Hava asla kararmaz. Sadece aydınlık çökmüştür – yakında geri gelmek üzere. Kışın sonu bahardır. Ölüm bir yeniden-doğuştur. Cehennem sadece geçici bir mekândır. Kısa bir konaklama evresinden sonra, muhakkak cennet bahçesinde, yetmiş iki bakire ile birlikte şarap nehirlerinde yüzme seanslarına katılabileceksinizdir. O da olmadı, Araf vardır.

“Kimse asla *parazit* demez. Herkes *etken* der. Kimse *tedavi* demez. Herkes *terapi* der.” (33)

George Orwell’ın Yenikonuş (*Newspeak*) ilkeleri… Orwell’in *Nineteen Eighty-Four’da* [Bin Dokuz Yüz Seksen Dört] (1949) belirttiği gibi geleceğin insanı (malum tarihi çoktan geçmiş olan biz geç-modern tüketim toplumları da diyebiliriz bu iddiaya) çok daha rafine, tek bir kelime ile daha fazla şey anlatılabilen, ortak bir dil kullanacaktır. “Yenikonuşun amacı yalnızca dünya çapında bir tanımlar ortamı ya da İngsos’un[180] izlerlerine uygun düşünsel alışkanlıklar sağlamak değil, aynı zamanda düşüncenin tüm biçimlerini olanaksız kılmaktı”.[181] Buna göre adlar ile sıfatlar birbirinin yerine geçebilecek (örneğin, bıçak kelimesi, hem kesme işlemini hem de kesme işlemini yapan aleti anlatacak) ve bir sözcüğün ardı sıra getirilen –değil sözcüğü onu olumsuzlarken, önüne getirilen artı- sözcüğü onu bir kademe, çifteartı- sözcüğü ise iki kademe olumlayacaktı (örneğin, sıcak kelimesi, sıcak-değil ile

soğuk kelimesini; artısıcak ile çok sıcağı, çifteartısıcak ile de müthiş sıcağı anlatacaktı).

Yeri gelmişken, Baudrillard'ın *bir dil olarak tüketim*'ini anımsadınız mı? Nescafé'nin kahveyi, Nike'ın veya Adidas'ın spor ayakkabıyı, Google'ın araştırmayı, Selpak'ın kâğıt mendili, Orkid'in kadın pedini, Atari'nin oyun konsolunu, Shiseido'nun kırmızının bir tonunu çağrıştırdığını ya da aklınıza gelen diğer jenerik-isimleri aklınıza getirdiniz mi?

Omuz Omuza Erkekçe'ye geri dönelim.

Testis kanserlilerinin ya da testisleri bir sebepten alınmış erkeklerin bir araya geldiği bir destek grubuydu orası. Üreme kabiliyetlerini kaybetmiş erkekler, kendi isimlerini olumlamıştı. Bu olumlama garip bir huzur, belki de bir umut ışığı veriyordu onlara; filmde "Bizler halâ erkeğiz" diye birbirlerini avuturken de bu umudu ve huzuru arıyorlardı belki, kim bilir? Eski karısının yeni kocası ve nihayetinde sahip olduğu çocuklardan bahsederken Tom, buydu belki ona halâ gülebilme cesaretini veren, değil mi?

İşte ilk kez orada tanışır Bob ile anlatıcı. Eski bir vücut geliştirmeci olduğunu anlatır Bob. Önceleri kendi spor salonunu işletiyordur. Televizyonlarda vücut geliştirme ürünlerini tanıtıyordur. Bu sırada üç defa evlenmiştir. Bir dönem ünlü olmuş; tanınır hale gelmiştir. Klasik bir sistem ürünüdür yani. Talihlilerden biridir.

Ama maalesef yaşı ilerlemeye başladıkça ona ve sunabildiklerine olan ilgi ve talep azalmaya başlamıştır. O da bunu, doğaya meydan okuma çağrısı olarak algılamıştır. Gözaltı torbaları sarkmasın diye her gün kremlenen CEO'lar gibi, düzenli peeling yaptıran şarkıcılar gibi, beyazlayan saçlarını boyatan şovmenler gibi, botoks yaptıran kadınlar gibi… o da saatleri geri almanın yollarını araştırmıştır. Formunu korumak için metandienona başlamıştır. Sonra stanozolola geçmiştir. Steroidler. Yarış atlarına verilen kas geliştiriciler. İdrar söktürücüler. Testosteron hapları.

Yeniden satılabilecek, pazarlanabilecek bir ürün olmak için yapmıştır Bob bunları. Yarışmalara yeniden katılabilmek için. Işık

ve sesten kimsenin yanındakinin bile farkında olmadığı bir podyumda, üzerinde incecik bir slip mayo ve tıraşlanmış vücudu ile ‘sağ baldırını sık’ komutunu duyduğunda bunu uygulayabilmek için. Sağ baldırını en iyi sıkan insan olabilmek için. Sol pazısı için de aynı işlemi tekrar edebilmek için. Sonra da sırtı için. Kalçası için. Boynu için. Yeniden tüketilebilecek bir hale gelmek için.

Bir süreliğine başarılı da olmuştur Bob. Tüketim toplumunun talihlilerinden biri olarak kalmayı başarmıştır bu kimyasallar sayesinde. Ama bu hikâyenin de sona ermesi gecikmemiştir. Bob’ın yerini, başka birileri almıştır. Adorno ve Horkheimer’in belirttiği gibi, bu sistemde herkes birbirinin yerine geçebilir. Kimse, kimseye ikinci bir şans vermek zorunda değildir. Ürün hayat-çevriminde inişe geçen diğer tüm metalar gibi, Bob’ın da çöplüğü boylama vakti gelmiştir. Yalnız toplumun çöplüğü de değildir atıldığı. Ailesi, çocukları da vazgeçmiştir Bob’dan. Ne de olsa, kullandığı kimyasallar, yan etkilerini göstermeye başlamıştır bile. Ve bunların hepsi, Bob’ın hatasıdır. Bu ürünleri kullanırken riskleri biliyordur Bob. Hepsi bireysel bir seçimdir. Şimdi de bu seçimin bedelini yalnız başına ödemek durumunda kalmıştır. Omuz Omuza Erkekçe’ye de bu yüzden katılmıştır. Dıştakilerden biri olduğu için. Kullandığı testosteron ilaçları, vücudundaki östrojen seviyesini arttırdığı, bu da testislerinin çalışmamasına ve memelerinin çıkmasına yol açtığı için. Koca cüsseli bir erkeğin devasa memelere sahip olması yalnızca birkaç ucube sirki gecesinde işe yarayabildiği için. Artık hegemonun normlarına uymadığı için. Dıştakilerden biri olmak kendi seçimi olduğu için.

Bob’la tanıştığı o ilk gece, kucaklaşma seansında, anlatıcıyı dev kollarının arasına alan Bob olmuş; başlarda “böyle içi dışı bir [yabancılardan]” (19) hazzetmeyen anlatıcı, Bob’ın kollarında nihayet ağlayacak cesareti bulmuştur. Destek gruplarına gitmesinin üzerinden iki yıl geçtikten sonra, ancak o anda, ağlamayı başarmıştır anlatıcı. O koca gövdenin içinde kendini bulabilmiştir nihayet. “Unutuşun içinde [kaybolmuştur], karanlık, sessiz ve kusursuz boşlukta” (20). Ve yıllar sonra ilk kez gerçekten uyuyabilmiştir.

Filmde söylediğine göre “bebekler bile böyle uyuyamazdır”.

180. Orwell’ın romanın yarattığı Okyanusya ülkesinin, içerisinde tarihin değişebilirliği, Çiftdüşün ve Yenikonuş ilkelerini barındıran, hâkim ideolojisi (English + Socialism = Engsoc – İngsos: İngiliz Sosyalizmi)

181. George Orwell, *Bin Dokuz Yüz Seksen Dört*, N. Akgören (çev.), İstanbul, Can Yayınları, 1949/2004, s. 240.

V

Peki neden? Nedir Bob'ın sırrı? Hikâyesi neyi hatırlatmıştır ya da öğretmiştir anlatıcıya da onu iki yıllık bir toplumsal temastan sonra ilk kez, bir anlığına da olsa, kopartabilmiştir bağlarını tüketim toplumundan ve ironik bir biçimde, başka bir topluluk içinde, başka bir insanda bulabilmiştir huzuru? Doktorun yönlendirdiği, Chloe'nin uyandırdığı anlatıcıyı rahatlığa kavuşturan ne vardır Bob'da? Bob'ın rolü nedir *Dövüş Kulübü'*nde?

Her şeyden önce Bob, çoktan başlamış katartik bir sürecin ayaklarından biridir anlatıcı için. Tüketim toplumu, içeriden dışarıya (dıştakilere) bakmak gibi bir gereksinim oluşturmadığından, büyük ölçüde de buna izin vermediğinden dolayı, bu toplumun sadık fertlerinden biri olan anlatıcı için tüm bu destek grupları yeni bir tecrübedir. Chloe ile farkına vardığı sistemin dışlayıcılığı ve bazen bireyin elinde olmayan sebeplerden dolayı meydana gelmiş dışlanmışlığı (ölümcül bir hastalığı) bile kabul etmeyişi, Bob figüründe, sistemin bizzat bir tüketim ürünü haline getirdiği bireyleri artık iş görmedikleri anda dışarı itişine doğru evrilmiştir. Doktorun tavsiyesine uymayıp destek gruplarına katılma kararı vermese, bu hikâyeden ya haberi olmayacaktır ya da bu hikâye onun için önemli bir haber değeri taşımayacaktır. Ama içeriden duyulmayanlar, dışarıda acıtır. Kültürel hegemona karşı bir hayal kırıklığı doğurur. Belki de hep mevcut olan, kayıtsız şartsız güveni sarsar. Gramscici rıza yara alır. Başka bir dayanak arayışına girer anlatıcı. Kültürün içinde doğmuş olan ümitlerini tüketir.

Bob'dan sonra, iki yıldır düzenli olarak takip etme takıntısına düştüğü ama bir türlü kendisine rahatlık vermeyen destek grupları, anlam kazanır. "Kafalarına doğrultulmuş o görünmez silahla" (17) birbirine gülümseyen, ölüme doğru varlıkları hızlanmış insanlar, bir anda eski bir hikâyeyi hatırlatır hale gelir anlatıcı için.

Filmde kendisine yer bulmayan bir hikâyede, anlatıcı bizi

geçmişine götürür. Üniversitede okuduğu zamanlarda penisinde çıkan bir siğilden bahseder. Daha doğrusu bu sorunu için gittiği hastanede kendisine karşı takınılan tavırdan. Doktorların ilgisinden. Aslında konunun penisteki siğille de bir alakası yoktur. Muayenesini yapan doktorun, anlatıcının ayağındaki ("yanı başında küçük bir Yeni Zelanda olan koyu kırmızı bir Avustralya" (103) şeklinde tasvir ettiği) doğum izini, yanlışlıkla yalnızca genç erkeklerde görülen ve vücudun herhangi bir yerinde çıkan bir leke ile ilk belirtisini veren nadide bir kanser türüne benzetişidir anlattığı. Doktorun bu yanlış tanısından sonra anlatıcının çevresini diğer doktorlar ve onların meraklı bakışları sarmış; işin aslı anlaşıldığında ise etrafında hiç kimse kalmamıştır.

"Kanser böyle işte" der anlatıcı, "her zaman hatalar olabilir. Belki de önemli olan, vücudunun küçük bir parçasında bir aksilik çıkacak olursa, kendinin geri kalanını unutmamaktır". (103)

Aynen yanlış teşhis edilen kanser gibidir destek grubundakiler. Onlardaki aksilik, toplumun geri kalanına unutturulmuştur. Bunu hatırlamanın sonuçları yıkıcı olacaktır.

Ama hemen değil.

Önce huzuru yeniden bulur anlatıcı. Bir hastane köşesinde kendisine gösterilen ve unutamadığı o ilgiyi yeniden bulmuştur Bob'ın kolları arasında. Sanki kendisine bir kez daha yanlışlıkla kanser teşhisi konmuştur ve bir anda, çok yakında ölecek biri gibi tüm ilginin odağı oluvermiştir. Ve bir defa daha, kendisinde hiçbir hastalık bulunmamasına rağmen, Bob'ın samimiyetinden mutluluk duyar. Huzur bulur. Yarın uyandığında ölmüş olabileceğini düşünüyordur diğer insanlar. Yıllar sonra ilk defa yeniden ilgilenmiştir birileri onunla. Yanlış teşhis koyan doktorlar. Destek grubunda onu da ölüyor zannedenler.

"İşte bu özgürlüktü. Bütün umutlarınızı kaybetmek özgürlüktür. Ben hiçbir şey söylemeyince, gruptaki insanlar en kötüsünü düşünüyorlardı. Daha beter ağlıyorlardı. Ben de daha beter ağlıyordum. Yukarıdaki yıldızlara bak, hop, gittin bile." (20)

"Bir dayanışma grubundan çıkıp eve dönerken, daha önce hiç

olmadığı kadar canlı hissediyordum kendimi…; dünyadaki yaşamın etrafına doluştuğu, küçük, sıcak bir merkezdim ben.” (20)

Kimsenin görmediği bir kanseri olmuştur yeniden. Ölüm kavramının akla bile getirilmediği –yoksa tüketemezsiniz– tüketim toplumundan, “ölümün halka açık olduğu”[182] destek gruplarına düşmüştür ve mutludur artık anlatıcı. “Her akşam ölüyor ve her sabah [doğuyordur].” (20) Heidegger’in ölüme koşan varlığı, varoluşunun (*Existanz*) anlamını destek gruplarında bulmayı başarmıştır. Artık uyuyabiliyordur.

“Dayanışma gruplarını işte bu yüzden seviyordum. İnsanlar ölmekte olduğunuzu sanırlarsa, bütün dikkatlerini size veriyorlardı… Çek defterleriyle ve radyo şarkılarıyla ve dağılmış saçlarıyla ilgili her şey pencereden uçup gidiyordu… İnsanlar kendi konuşma sıralarını beklemek yerine sizi dinliyorlardı. Ve konuştukları zaman da size hikâyeler anlatmıyorlardı. İki kişi konuşurken aranızda bir şey kuruluyordu ve daha sonra ikiniz de öncekinden farklı oluyordunuz.” (106)

İletişim. İşte *Dövüş Kulübü*’ndeki ve destek gruplarındaki kilit nokta budur. Kendine ve türdaşlarına yabancılaşmış sözde-birey bu katlanılamaz paradoksunda en çok *iletişimi* kaybediyordur. Kopuyordur olması gereken toplumsal bağlar aradan. Toplum, bilinçdışından gelen semboller dışında ve elbette hegemonun istekleri dışında iletişim kurmuyordur sizinle. Doğan, büyüyen, ölen siz; bu süreçte yalnızca size söylenilenleri yapıyorsunuzdur. Anlatıcının durumu, sırf bu yüzden “bir köpek satın alıp adını ‘eş dost’ [*Entourage*] koymayı” (147) planlayacağı kadar acıklıdır. Oysa birey olmak için karşılıklı iletişime ihtiyaç vardır. Bir alıcıya ve bir vericiye değil, alıcı ile verici arasındaki temasa gerek vardır. Rousseaucu bir “toplum sözleşmesine”[183] (*social* *contract*) olmasa da toplumsal temasa (*social* *contact*). Belki bu teması “göndermeli ağrı”[184] (*referred pain* – bireyin kendisinde (ya da belli bir organında) var olmayan bir ağrıyı/acıyı kendisindeymiş, o organdaymış gibi hissetmesi) yoluyla kurabiliyordur anlatıcı ama nihayet bir yol bulmuştur. Önceden hiç aramadığı bir yol olsa da, o

yolda gitmek, anlatıcıya huzur veriyordur.

“Eğer halâ fark etmediyseniz, tüm kitaplarım, başka insanlarla bir biçimde bağlantı kurmanın yollarını arayan, yalnız insanlar hakkındadır”.[185]

Chuck Palahniuk’in başka insanlarla bir biçimde bağlantı kurmanın yollarını arayan ilk yalnız insanı hiç şüphesiz anlatıcıdır. Bob, bu bağlantının kurulmasında, anlatıcıya yardımcı olan son adımda yer alır. Öyle olduğunu bilmeden.

182. Antonio C. de Rocha, “Disease and Community In Chuck Palahniuk’s Early Fiction”, *Stirrings Still*, 2 (2), 2005, s. 109.

183. Jean-Jacques Rousseau, *Toplum Sözleşmesi*, V. Günyol (çev.), İstanbul, Adam Yayıncılık, 1762/1999.

184. Mark Seltzer, “The… s. 557.

185. Chuck Palahniuk, *Stranger…* s. xv.

VI

Ancak destek gruplarındaki bu katartik rolü dışında, Bob'ın anlatıcıya yakın gelen bir özelliği daha vardır. Ne de olsa anlatıcı, Bob ile tanışmadan önceki iki yıl boyunca, dıştaki insanlarla tanışmaya, onların dertlerini dinlemeye, hatta dertlilerden biri olarak görülmeye devam etmiştir. Chloe ile olan tuhaf ilişkisi (Chloe'nin kendisiyle yatmak istemesi) belki böylesi bir yakınlığın kurulmasını engellemiştir ama anlatıcının gittiği onca grup arasında Bob'ın yanındaki rahatlığını sağlayabilecek bir kişi de pekâlâ çıkabilmelidir.

Bob'ı özel kılan şey, açık konuşmak gerekirse, memeleridir (*bitch tits*). Patterson ve Brown'a göre, destek gruplarının anlatıcıya sağladığı şey yalnızca toplumsal iletişim değildir; işin içinde bir de "insan sıcaklığı"[186] (*human warmth*) vardır. Furstenberg'in araştırmasının gösterdiği gibi, modern Amerikan ailesi ile Amerika kıtasına ilk yerleşen Avrupalı aileler arasındaki ortak noktalardan biri, aile yakınlığından uzak bir biçimde yetiştirilen çocuklar olmuştur.[187] Çocukluk çağından sonra unutulan aile sevgisi ve yakınlık, Amerikan kültürüne yerleşmiş öğelerden biri haline gelmiştir. Tıpkı bir annenin kolları altına aldığı bir bebek gibi, anlatıcı da Bob'ın büyük göğüsleri ve sarıp sarmalayan kolları arasında, insan sıcaklığını yeniden bulmuştur.

Bob'ın orada olmaması gereken memeleri dışında, bir de orada olması gereken testisleri vardır tabii. Daha doğrusu yoktur. "Tıpkı bir anne gibi, Bob muazzam göğüslerini, kucaklamasını ve sevgisini, anlatıcıyı rahatlatmak için kullanıyordu, önce ağlamasına yardımcı oldu, sonra da uyumasına, her iki bebeklik ihtiyacını gidermesine".[188] Anlatıcının "Bebekler bile bu kadar deliksiz uyumazlar" (20) demesinde, şüphesiz bir haklılık payı bulunuyordur.

Bu göreceli olarak yüzeysel yorum, Bob'ın memelerinin *Dövüş Kulübü*'ndeki tek işlevi de değildir. Fazla testosteronun tetiklediği östrojen artışının bir sonucu olan o devasa memeler, insan sıcaklığını anımsatan anne metaforu olmanın yanında, aynı zamanda Amerikan toplumunun bir başka özelliğine daha atıfta bulunur: tüketim kültürü tarafından "hadım edilmiş erkeklik"[189] (*castrated masculinity*).

Bir önceki bölümde bahsedilen, on dokuzuncu yüzyıldan yirmi birinci yüzyıla doğru ilerleyen dönemde, önce üretim toplumundan asker toplumuna, oradan da tüketim toplumuna doğru yöneliş, toplumdaki kadın-erkek rollerinin değişmesine de yol açmıştır. Geleneksel anlayışın resmettiği kadın-erkek ilişkisinde; erkek üreten, eve-ekmek-getiren, kadın ise ev işlerini, çocuk bakımını üstlenip getirilen ekmeği pişiren rollerdedir. Veblen'in başarıyla anlattığı on dokuzuncu yüzyılın sonları Amerikan burjuvazisinde kadının rolü, bu geleneksel tablodan çok da farklı değildir: zengin kocalarının ne kadar zengin olduklarını, seçtikleri tüketim ürünleri ile kendi statü sosyal grubuna belli etmek ve yeniden belli etmek.[190] Belki geleneksel kadın profilinden bir ölçüde sapma yaşanmıştır ama kadın, halâ üretici kulvara geçememiştir.

Weatherford'a göre, üretim toplumundan askeri topluma geçişin yaşandığı iki dünya savaşı arasındaki dönemde de, geleneksel kadın-erkek rollerinden ciddi bir sapma yaşanmamıştır: Ortada, Sanayi Devrimi'nin zihinlere yerleştirdiği anlamda bir üretim bulunmadığından, erkekler başka bir uğraşla, savaşmakla, yükümlüyken; birkaç istisna dışında, 'evde onları bekleyen eş' rolünde, savaşa çoğunlukla geri planda katkıda bulunan kadın resmi, varlığını korumaya devam etmiştir.[191] Hatta toplumun normal işleyişi için gerekli olan kimi tüketim mallarının üretimi, savaşa giden erkekler nedeniyle kadın işçilere kaldıysa da, negatif ayrımcılık ile dağıtılan maaşlar ve eşitlikten yoksun çalışma koşulları ile savaş dönemindeki kadınların, üretim toplumunun basit çarklarını döndürmesine izin dahi verilmemiştir.

Ancak 1950'lerden sonra bu tablo değişmeye başlar. Tüketim

kültürünün gelişiminde kadınsılık (*femininity*) önemli bir yer tutar.[192] Burada bahsedilen kadınsılık terimi, biyolojik bir yargıdan değil, tarihsel bir bağlamdan doğmuştur. Tarihseldir çünkü tüketim kültürünün merkez ideolojiye yerleştiği dönem öncesinde tüketim eylemi, kadınlara atfedilmiştir. Oysa bugün, her iki cinsiyet de birer tüketicidir. Yeni erkek kimliğinde eskisi gibi üretici veya asker/savaşçı tanımları yer almaz: Böyleleri ancak dıştakilerdir. Artık erkek de bir üründür, gösterilendir ve tüketilir hale gelmiştir.

Gösterilen demişken, bir kez daha John Berger'a ve ardından da Bob'a dönmemiz gerekiyor. Berger'a göre geleneksel kadın ile geleneksel erkeği ayıran, gözlemin perspektifidir: "Erkekler *davrandıkları gibi*, kadınlarsa *göründükleri gibidirler*. Erkekler kadınları seyrederler. Kadınlarsa seyredilişlerini seyrederler. Bu durum, yalnız erkeklerle kadınlar arasındaki ilişkileri değil, kadınların kendileriyle ilişkilerini de belirler".[193] Buna göre, tüketim-öncesinde erkek, yalnızca gözlemleyen rolündeyken, kadın ise hem gözlemleyen hem de gözlemlenendir. Erkek, özne; kadın ise hem özne hem nesnedir. Bu yüzden Avrupa geleneğinde resmedilen "kadınlar, orada bir açlığı gidermek için bulunurlar: Kendi açlıklarını doyurmak için değil".[194] Ressamların, seyircilerin ve resim sahiplerinin geleneksel olarak erkek, resmedilenlerin ise kadın olması bundandır.

Oysa bugünün tüketim toplumu, reklam endüstrisi aracılığıyla, bu geleneksel kalıpları değiştirmiştir. Reklam panolarını yalnız güzel kadınlar değil, yarı-çıplak yakışıklı erkekler de süslemeye başlamıştır. Yunan Tanrıları heykellerinin yapılış amacı gibi, erkekliklerini, böylece de güçlerini sergileyip onlara saygıda bulunmak değildir artık amaç. Erkek vücutları, erkeğin resmedilişi, artık bir pazarlama aracı haline gelmiştir. Erkekler reklamlarda, tüketici olarak kadının, toplum tarafından tetiklenmiş, çoğunlukla da cinsel arzularının doyurulması için bulunur. Artık erkek de bir bakış nesnesi olmuştur.

Üstelik yeni-tüketim, erkekleri yalnızca resmetmekle nesneleştirmez. Onlara yeni görevler de yükler. Toplumdaki

geleneksel sosyo-seksüel çatışma konularından yola çıkan reklamlar, bilinen erkek rollerini tersyüz eder.[195] Reklamlar aracılığıyla topluma, muhafazakâr toplum algısında 'kadın işleri' olarak şekillenen görevlerde yer alan erkekler gösterilir. Evlere temizliğe giden, yemek pişiren, gelen müşterileri kapıda karşılayan, çocuklara bakan, çöpleri toplayan erkekler… Bu işleri yaptıkları yetmiyormuş gibi etek giyen, mücevher takan, makyaj yapan, başarılı bir kadının arkasında duran erkekler… Bu resmin tam karşısında ise büyük firmalarda yöneticilik yapan, spor takımlarına taraftar olan, puro içen, kravat takan, tek gecelik ilişkiler yaşayan kadınlar…

Tüm bu gelişmeler toplumsal birer ilerleme gibi görülse de, bilhassa Amerikan kültüründe erkeklik (*manhood*) algısının tam karşısına kurulup bu müesseseye ciddi tehditlerde bulunur; genç Amerikalı erkeklerin bir çeşit "kimlik krizi"[196] yaşamalarına neden olur. Tüketilen erkeklik algısı, "kadınsılaşma korkusu"[197] (*the fear of feminization*) ile birleştirilmiştir. Tüketim toplumunun başarı-yanılsamasında, başarısız olan erkekler kadınsılaşmakla itham edilir hale gelmişlerdir. Ve bu kültürde erkekler için başarılı olmak hiçbir zaman mümkün olamaz. Toplum onlardan sürekli yeni şeyler yapmasını bekler. Hem geleneksel erkek rolleri dışına çıktıklarında *aşağılanırlar* hem de sürekli kadınsı rollerde afişe edilirler. Bu nedenle "[erkekler], kültürün kendilerinden beklentilerinin yalnızca *bir kısmını* karşılayabilir… kendilerini her zaman beklentilerin aşağısında kalmış [*inferior*] hissederler".[198] Bir zamanların dominant toplum figürleri olan erkekler, artık kadınlarla eşit ve her zaman beklentilerin altındadır. Erkekler için yeni heteroseksüellik budur.[199]

Oscar Wilde, on dokuzuncu yüzyılın kadın-erkek ilişkileri üzerine yaptığı ustalıklı gözlemlerinin birinde şöyle der: "Kadınlar, maddenin aklın üzerindeki zaferini temsil ederler; erkeklerse aklın ahlak üzerindeki zaferini".[200] Oysa yirmi birinci yüzyıl, bu zaferlerin altüst oluşuna tanıklık etmektedir. Artık zaferlerin cinsiyetler veya toplumsal rollerle bir alakası kalmamıştır. Tüketim, maddeyi hem aklın ve hem de aynı anda ahlakın üzerine yüceltmiş,

paketlemiş, bir ürün haline getirmiş ve sonuçta da dünya çapındaki tüketicilere pazarlamayı başarmıştır. Maddenin ve dolayısıyla da aklın ve ahlakın üzerindeki hâkimiyet, bundan böyle tümüyle tüketime geçmiştir.

Bob, anlatıcı için, hem Berger'ın görüşlerini hem de kadınsılaştırıcı Amerikan kültürünün erkeklik üzerindeki etkilerini sembolleştiren figür olmuştur. Bob'ın esas işi spor salonu işletmeciliğidir. Her şeyin bir görüntüden ve gösteriden ibaret olduğu tüketim kültüründe, hiç kimse spor salonuna daha sağlıklı olmak/kalmak için gitmez. Amaç her zaman daha iyi görünmektir. Daha sıkı bir cilt, daha kaslı bir vücut, daha fit bir görünüm. Vücutlarını şekilden şekle sokan, germe-esneme hareketleri yapan, terleyen, yarı-çıplak insanlar için aynı zamanda, bolca cinsel çağrışıma sahip, sosyal bir tanışma ortamıdır spor salonları. Erkeklere de, kadınlara da aynı rolleri dayatır. Tüketmek ve tüketilebilmek için güzel görünmek zorunda olduklarını hatırlatır. Bu kültürde başarılı sayılmak için iyi bir görünüme duydukları ihtiyaç algısını tetikler.

Bunun dışında, Bob'ın kendisi de iyi görünmek zorundadır. O, aynı zamanda bir vücut geliştiricisidir. Rönesans dönemi tablolarında resmedilen kadınlar gibi, öylece durmaktır görevi. Kendisine iletilen komutlara göre baldırlarını, üst-kollarını, sırtını ve göğsünü sokar şekilden şekle. Muazzam vücudu, tüyleri temizlenmiş cildi, patlayacakmış gibi duran kasları ve yüzünden eksik etmediği sert bakışları ile bir Yunan Tanrı'sıdır Bob. Ama geleneksel rolünü kaybetmiştir. Önünde tapılan Yunan heykellerinden farklı olarak, Bob'ın bu muhteşem sanat eseri vücudu eleştiri altındadır. Ona bakılır. Eksikliklerine göre puan kırılır. Gözlemleyen değildir Bob. Gözlemlenen ve eleştirilendir. Onun resimlerine bakıp kendini tatmin eden kadınların ve diğer erkeklerin tüketim maddesidir. O, geleneksel anlamda, bir kadındır. Gösteri, onu bir kadın haline getirmiştir.

Daha acıklı olanı ise gerçek bir erkekte olması gereken her şeye sahip olan Bob'ı bir kadın haline getiren gösterinin, bu uğurda

kendisini sahiden de bir kadına dönüştürmüş olmasıdır. Başarılı olmamanın kendisini kadınsılaştıracağı fikri ile büyütülmüş Bob, bir zamanlar kazandığı başarıların bedelini bugün testisleri alınmış ve birçok kadınınkinden daha büyük göğüslere sahip olmuş bir erkek olarak ödemektedir. Gösterinin dayattığı güzel görünüm, kadınsı duruşlara ve steroidlere, steroidler testislerin kaybına ve büyük göğüslere, alınan testisler ve kocaman göğüsler ise kadınlığa götürmüştür Bob'ı. O, gösterinin, tüketimin, kültürel hegemonyanın ironik ve trajikomik bir başarı-hikâyesidir. En güçlü erkekten, en ucube kadına evrilmiştir. Toplumun kendisinden istediğini yaptığı için onun en dışına itilmiş, köhne bir bodrum katında kendisi gibi dışlanmışlarla bir araya gelip yine 'kadın gibi' zırıl zırıl ağlamakta, huzur bulmaya çalışmaktadır.

İşte Bob'ın bu çıkmazı huzura kavuşturmuştur anlatıcıyı. Uykusuzluğu için gittiği doktor, onu istemeden de olsa sistemin dışındakiler ile tanıştırmış; Chloe'den "yaşarken istediğimiz her şeyi ele geçirebileceğimiz güzel bir yaşamın [simgesi]"[201] olan cinselliğe dahi, sistemin dışında kaldıkça kavuşulamayabileceğini öğrenmiş; ve Bob sayesinde de, ne kadar içinde kalmaya çalışırsa çalışsın, gerçek bir tüketim ürününe ne kadar dönüşürse dönüşsün, erkekliğinin paradoksal başarısızlık mahkûmiyetinden kaçamayacağının ve bir gün o sistemin dışında kalacağının farkına varmıştır.

Artık özgürdür. Savaşı, hem de savaşmadan, kaybedeceğini anlamak, tüm umutları yitirmek, onu tuhaf bir huzura, mutluluğa kavuşturmuştur. Sürekli mutlu ve umutlu bir geleceğin üzerine kurulmuş tüketim toplumunun büyütüp hasta ettiği anlatıcı, bu hastalıktan çıkışını, hastalığa neden olan semptomu (tüketimi) asla ortadan kaldıramayacağı bilinci sayesinde aşmayı başarmıştır. Tüketim, onun ve toplumun görünmez kanseridir. Onları tutsak etmiş, hapsetmiş ve bırakmamaya yemin etmiştir. Ta ki işine yaramaz hale gelinceye kadar. İşte bu yüzden ölüme-doğru-varlık olarak anlatıcı, artık dıştakilerden biri olmayı ya da ölmeyi beklemektedir.

“Her kalkış ve inişte, uçak bir tarafa doğru fazlaca yattığında, kaza olsun diye dua ederdim. Hepimizin çaresizlik içinde öleceği, insan bedenlerinin uçağın gövdesinde sıkışıp kalacağı o anı düşünmek uykusuzluğuma ilaç gibi gelir, üstüme dayanılmaz bir uyku çökerdi.” (23)

Ettiği dua, belki bir uçak kazası ile değil ama kafalarına birer görünmez silah doğrultulmuş hasta insanların ve Bob’ın anaç memelerinin arasında gerçeğe dönüşmüştür. Kurtulamayacak olmanın verdiği huzura sahiptir artık anlatıcı. Bir anlamda, semptomunu yok sayıp vücudunun geri kalanına odaklanmayı başarmıştır sonunda. Uyuyabiliyordur artık.

Ta ki…

186. Anthony Patterson ve Stephen Brown, “No Tale, No Sale: A Novel Approach to Marketing Communication”, *The Marketing Review*, 5 (1), 2005, s. 324.

187. Frank F. Furstenberg, “Industrialization and the American Family”, *American Sociological Review*, 31 (3), 1966, s. 326-337.

188. Jesse Kavadlo, “The… s. 9.

189. Andrew H. Soon Ng, “Muscular Existentialism in Chuck Palahniuk’s Fight Club”, *Stirrings Still*, 2 (2), 2005, s. 117.

190. Thorstein Veblen, *The…* s. 43-62.

191. Doris Weatherford, *American Women and World War II*, New Jersey, Castle Books, 1990/2008, s. 265-284.

192. Joanne Hollows, *Feminism, Femininity and Popular Culture*, Manchester, Manchester University Press, 2000, s. 113-116.

193. John Berger, *Görme…* s. 47.

194. A.g.e., s. 55.

195. Cynthia Willett, “Baudrillard, *After Hours*, and the Postmodern Suppression of Socio-Sexual Conflict”, *Cultural Critique*, 34 (3), 1996, s. 143-161.

196. Michael S. Kimmel, “Consuming Manhood: The Feminization of American Culture and the Recreation of the Male Body, 1832-1920”, S. Ervo ve T. Johansson (der.), *Bending Bodies: Moulding Masculinities, Volume II*, Londra, Ashgate, 2003 içinde, s. 48.

197. Alex Tuss, “Masculine Identity and Success: A Critical Analysis of Patricia Highsmith’s *The Talented Mr. Ripley* and Chuck Palahniuk’s *Fight Club*”, *The Journal of Men’s Studies*, 12 (2), 2004, s. 95.

198. Terry Lee, “Virtual Violence in Fight Club: This Is What Transformation of Masculine Ego Feels Like”, *Journal of American and Comparative Cultures*, 25 (3), 2002, s. 418-419.

199. Bob Pease, *Recreating Men: Postmodern Masculinity Politics*, Londra, Sage, 2000, s. 76-91.

200. Oscar Wilde, *Dorian Gray'in Portresi*, F. Çolak (çev.), İstanbul, Kültür Bakanlığı Yayıncılık, 1890/2009, s. 65.

201. John Berger, *Görme…* s. 144.

VII

"Bu silah, bu anarşi, bu patlama, aslında hepsi Marla Singer'la ilgili." (12)

"Bugün, iki yıllık başarıdan sonra bugün her şey değişti; çünkü bu kadın bana bakarken ağlayamıyorum. Dibe vuramıyorum, dolayısıyla kurtulmam olanaksız… Dört gündür uyku uyumadım." (20-21)

Marla Singer.

Her şeyi mahveden kadın. Başkalarının acılarını vekâleten yaşayarak kendince bir hiçlik yaratmış ve bu sayede ölüme koşan yolculuğunun kendisine huzur vermesini sağlamış anlatıcının huzurunu kaçıran, uykusuzluğunu geri getiren kadın. Testis kanserli ya da testisleri alınmış erkeklerin arasında sigarasından dumanlar tüttürerek, erkek olmayan erkekleri gözlemleyen kadın. Anlatıcının gittiği diğer destek gruplarında da gözlemlediği kadın.

Peki, neden mahvediyor Marla her şeyi? Neden giriveriyor kendini ve başka insanları zaten önemsemeyen anlatıcının hayatına ve neden çıkmak bilmiyor oradan bir türlü? Neden rahatsız ediyor anlatıcıyı, ağzının içinde çıkmış ve diliyle oynamadan edemediği, iyileşmek bilmeyen bir yara gibi?

Aslında her şey çok açık değil mi?

"Onun bakışları altında, ben bir yalancıyım. Sahtekâr kadın. Yalancı olan o… O anda Marla'nın yalanı benim yalanıma ayna tutuyor ve ben yalandan başka bir şey göremiyorum. O kadar insanın gerçeğinin arasında." (21)

Marla Singer'ın varlığı, ilk olarak yalanını kendine hatırlattığı için rahatsız eder anlatıcıyı. Bir yalan üzerinden, göndermeli bir acı aracılığıyla yaşadığı tüm-umutların-kaybedilmesi hikâyesinin bir yanılsama olduğunu hatırlatır Marla. "Kanlı canlı"[202] kanıtı olur, anlatıcının, yalanının ve daha önemlisi, gerçekte toplumda

üstlen(eme)diği rolün. İçtekilerden biri olduğunu bağırır anlatıcıya. Halâ içindeki umut kırıntılarını ispiyonlar. İçten içe sevmeye devam ettiği patronunu ve işini hatırlatır ona. Dışarıda olup huzur içinde ölmeyi bekleyenlerden biri olmadığını, içeride, kültürün tam göbeğinde yer aldığını bağırır suratına.

"İşte Marla gözlerini devire devire sigara içiyor ve ben hıçkıran bir halının altına gömülüyüm ve ansızın ölüm bile, naylon çiçeklerin arasında oracıkta düşüp ölmek bile bütün anlamını kaybediyor." (21)

Marla ile tek kelime bile konuşmamışken, Marla belki anlatıcının varlığından bile habersizken, onda bulduğu bu sahtekâr, yalancı ve her an ispiyonlamaya hazır söylemin altında başka şeyler de yatar aslında. Marla'nın da sistemin içinden gelmesine kızar anlatıcı. Onun da henüz dıştakilerden biri olmayışına. Hangi dıştaki kadın gelip otururdu ki testisleri ile ilgili sorunları olan erkeklerin arasına? Hangi dıştaki kadın gözlemlerdi onları? Öte yandan, o erkeklerin söyledikleri hangi şeyler ilgisini çekerdi ki içerideki kadınların? Bir alışveriş merkezine gidip oraya buraya saldırmak yerine burada ağlaşan erkekleri hangi normal kadın izlerdi? Çözemiyordu işte Marla'yı. Bir yara gibi kabuğunu yoldukça yeniden büyüyordu Marla. Ve ister istemez, anlatıcının ilgisini çekiyordu.

Anlatıcı, önce ondan kurtulmaya karar verdi. Bir sonraki bağırsak parazitleri toplantısının kucaklaşma faslında yanına gidecek, gidip "o sersem kaltağın koluna [yapışacak]" ve "Marla, seni adi sahtekâr, çek git buradan" (22) diyecekti.

"Bu benim hayatımdaki tek gerçek şey ve sen onu mahvediyorsun… Sen burada oldukça ben uyuyamıyorum. Burası bana lazım. Çek git." (22)

"Turist" (22) diyordu Marla'ya. Burningham'ın enfes bir biçimde yakaladığı gibi; anlatıcı için Marla, sanki pikaresk bir romandan fırlamış serseri, vasıfsız, oradan oraya gezen ama bu sırada toplumun (işverenlerinin) değer yargıları ile alay ederek, toplumsal ahlak eleştirisi yapan tiplere (*picara*) benziyordu.[203] Tüketim toplumunun içinin de dışının da foyasını meydana çıkarıyordu. En çok da anlatıcınınkinin.

Daha fazla dayanamazdı. Chloe'nin mutlu haberini –ölümünü; "Allahım, ne kadar güzel bir an olabilirdi bu" (33) –aldığı gün, Marla'nın varlığı ile bu haberin içine ettiği gün, rehberli meditasyon sırasında o lanet sarayın yedi renkli kapısından içeri giremediği, çakralarını açamadığı, iyileştirici topunu yakalayamadığı, güç-hayvanı olarak Marla'yı gördüğü gün, kolları ile onu kıskıvrak yakaladı.

"Ee, Marla, söyle bakalım, elma sever misin?" (35)

Ona, buradan ve diğer gruplardan çekip gitmesini söyledi. Ölmediğini. Onu ele vereceğini. Ama Marla sanki tüm bunlara hazırlıklıymış gibi, "sen de ölmüyorsun… beni ele verirsen… ben de seni ele veririm" (36) diye yanıtladı onu. "Kız dersini iyi [çalışmıştı]." (36) Anlatıcı haftayı bölüşmeyi teklif etti ona ama nafile. Anlatıcının elinde yalnızca Omuz Omuza Erkekçe kalmıştı.

Her şey eskiye dönmüştü.

Umutsuzluk gitmişti.

Ölüme doğru yol alan hızlı koşuda mola verilmişti.

Uykusuzluk geri gelmişti.

202. Andrew H. Soon Ng, "Muscular… s. 121.

203. Bruce R. Burningham, *Tilting Cervantes: Baroque Reflections on Postmodern Culture*, Nashville, Vanderbilt University Press, 2008, s. 57-58.

VIII

Marla’nın anlatıcının hayatını nasıl mahvettiğini, her şeyi nasıl eski hastalıklı haline geri çevirdiğini incelemek, Marla’nın kimliği ve *Dövüş Kulübü*’ndeki rolü hakkındaki tüm ipuçlarını vermez. Pikaresk bir roman kahramanı tanımlaması, Marla Singer’ı anlamaya yetmez. Kimdi bu Marla? Nereden çıkmıştı? Neden hasta olmadığı halde, anlatıcının olduğu gibi, destek gruplarına bağımlıydı? Onun hikâyesi neydi? Anlatıcının hayatındaki rolü, onun rahatını bozmakla sınırlı kalamazdı. Ne de olsa her şey “Marla Singer’la [ilgiliydi].” (12)

Cynthia Kuhn’a göre *Dövüş Kulübü*’ndeki Marla karakteri, kendine özel ‘gotik’ bir çerçeve içerisinde, romanın Bob üzerinden evrilen yumuşak-kadın okumasını sarsan, kadın-erkek kategorileri arasındaki algıları değiştiren ve anlatıcının maruz bırakıldığı kadınsılaşma korkusunun üzerine giden önemli roller oynar.[204]

Her şeyden önce, her ne kadar sistemin göbeğinden çıkmış, kültür endüstrisinin arzu-makinelerinin etkisinde kalmışsa da, dışarı atılmaya müsait biridir Marla. Yaşlanma fikrine karşı büyük bir hassasiyeti vardır. Tüketici kültürün yaşçı (*ageist*) sembolleri ile yoğrulmuş, yaşlanmasının toplumdan dışlanmasına yol açacağı fikri ile büyütülmüştür. Zaten yaşçılık (*ageism*), Amerikan kültürünün önemli tüketim kaynaklarından biridir.[205] Yüzdeki kırışıklıklara karşı kremler, gözaltı torbalarına karşı solüsyonlar, ellerdeki çatlaklara karşı gliserin takviyeleri, botoks enjeksiyonları, estetik ameliyatlar, yüz gerdirme operasyonları, saç ektirmeler, detoks merkezlerine haftalık ziyaretler, altı ayda bir lavman uygulamaları… Büyük bir tüketim kaynağıdır, saatleri/yılları geri alabilme yanılsaması.

Toplumun birey üzerindeki (bir kimlik olarak-) tüketim baskısını örneklercesine, annesinden yardım alarak yaşlanmanın önüne

geçmeye çalışmaktadır Marla Singer. “Annesi ne zaman vücudunda fazladan yağ biriktirse, bu yağı [aldırır ve paketleyip]” (89) Marla’ya gönderir. Marla’nın yaptığı ise bu yağları alıp dudaklarına kolajen yaptırmaktır. Annenin kalçasından alınan yağların, doğrudan kızının dudaklarına yapıştırılması. Grotesk olanın tanımı. Kan yerine yağ emen vampirler. Aç kaldıklarında yavrularını yiyen hayvanların tam tersi. Ebeveynlerini tüketen insanlar.

Aynadaki görüntüsünü topluma uydurmaya çalışmakla sisteme dahil olan Marla, bir o kadar da sıra dışı bir yol seçmiştir bu duhul için. Ama onu gerçekten sıra dışı kılan şey, sadece bu seçimi değildir. Kendisini şu şekilde anlatır:

“8-G’de oturan kız eskiden çok tatlı ve iyi bir kızdı, ama o kız bir canavar, iğrenç bir canavar. Mikroplu insan dışkısından başka bir şey değil, ne yapacağını bilmiyor ve yanlış şeye bağlanmaktan korktuğu için hiçbir şeye bağlanamıyor. 8-G’deki kızın kendine inancı yok… ve yaşlandıkça seçeneklerinin azalmasından korkuyor.” (59)

“Kendimi iyi hissetmek için bir cenaze evinde çalışıyordum, sırf nefes alıp vermekte oluşuma sevinmek için. Kendi alanımda iş bulamamışım, derdimdi sanki.” (36)

Kendine yabancılaşma. Türüne yabancılaşma. Yaratıcı aktivitenin kaybı. İletişimsizlik. Bağlanmaktan korkma. Halâ var olduğunu hissedebilmek için çabalama.

Tüketimden başka seçenek bırakmayan kültürel hegemonyanın, daha önce anlatıcı üzerinden işlenen tüm problemlerini yaşamaktadır Marla Singer. Çareyi tüketmekte aramış mıdır bilinmez ama annesinin kalça yağlarını biriktiren biri için bu yorumu yapmak da çok yanlış görülmez herhalde. Anlatıcının evini dekore etmesi gibi, kendi dudaklarını dekore etmekte bulmuştur belki de çareyi, kim bilir? Ya da şu cenaze işi. Yaptığına bir anlamda ölü insanları dekore etmek denebilir mi? Yaşlanmayı tersine çevirmenin de ötesine geçmek. Ölüyken bile topluma güzel/yakışıklı görünmek zorunda olmak. Anlatıcının rapor ettiği deforme olmuş cesetlerden, Marla’nın süslediği ölü vücutlara. Hiçbirinde aradıkları

rahatı, huzuru, umudu bulamamak; mutlu olma fikrinin yanından bile geçememek.

Ve daha önemli bir benzerlik dahilinde, aradıkları sahici iletişimi destek gruplarında bulmak. “Cenazeler bunun yanında hiçbir şey” der Marla Singer, destek gruplarından bahsederken, “cenazeler soyut törenlerden başka bir şey değil. Burada ölümün ne olduğunu gerçekten anlıyorsun”. (36) İşte bu yüzden geliyordur buralara. Gerçekten yaşadığını hissetmek için. Yaşadığı hayatı karşılaştıracak bir veri elde etmek için: ölümle, kayıplarla, acıyla, gözyaşlarıyla, titremelerle, dehşetle, pişmanlıklarla. “Şimdi hepimizi bekleyen sonu bildiği için, Marla hayatının her anını hissedebiliyormuş.” (36)

Anlatıcının katarsisi ile Marla’nınki abartılı derecede benzer birbirine. Sahte kaygıları, tüketim kaygısını, güzel görünme kaygısını, kültürün içinde kalma kaygısını ve hissetmeyen insanları görmek onlara günlük dozda ilaç gibi gelmekte; her yeni güne bu sükûnetle başlayıp akşamları yeniden ölmekte ve sonra yine doğmaktadır ikisi de. Ama Marla dıştakilerden biri olmaya daha yakındır anlatıcıdan. Anlatıcı gibi sürekli para kazandıran bir işi, iyi bir geliri olmadığı için bir dosya dolabında yaşayamaz o. “Ucuz malzemeyle birbirine yapıştırılmış kahverengi tuğlalardan ibaret bir [binada]” (56), Regent Otel’de kalmaktadır Marla Singer. İnsanların ölmeyi bekledikleri bir yerdir Regent Otel; ve ironik bir biçimde, dıştakilerle sosyalleşmeye çok daha açıktır. Otel odalarındaki her şey plastik ile kaplıdır. Dokunulmaya kıyılamayan tüketim malzemeleri gibi. Ama sebep biraz daha farklıdır. Eğer bir yere ölmeye gidiyorsanız, siz gittikten sonra arkanızda kalacaklar, hiç şüphesiz, iz bırakacaktır. Kan izleri. Ağızdan sarkan salya izleri. Dışkı izleri. Tüm bu izlerin, sizden izlerin, olduğu plastik şilteler ile sarılıp dışarı atılmanız an meselesidir. Vücut sıvılarınızın olduğu kendi-çöp torbanız. Bir çeşit geri-dönüşüm?

Yalnızca bu kadar da değildir Marla’nın dışarı ile yakın teması. Şehirde gezebildiği kadar çamaşırhane dolaşır, kurutuculardaki kot pantolonları çalar, sonra da onları “pantolon başına on beş dolar veren bir mağazaya” (108) satar. Cenaze evinde yalnızca ölüleri

dekore etmekle kalmaz, ölümünü önceden planlamak isteyen insanlara cenaze seçenekleri de sunar. “Şişko” insanların, öldükten sonra küllerinin konulması için getirdikleri minicik vazolara bakıp “Hanımefendi sizin kendinizden haberiniz var mı? Yakılmış kafanızı bile o minicik şeyin içine sığdıramayız” (108) diye fırça atar. Yakılan külleri vazolara doldururken hapşırıverir küllere doğru yanlışlıkla. Gerek dayanışma gruplarından gerek de cenazelerini ayarladığı insanlardan telefonlar gelir ona. Koşarak telefonlara bakar ama kimse yoktur telefonda. Ölüler halâ halini hatırını sorar Marla’nın. “İnsanların büyük bir aşkla sevdiği ve sonra bir saat ya da bir gün geçmeden kaldırıp attığı” (65) şeyleri sever. Noel ağaçlarını. Kullanılmış prezervatifleri. Külkedisi’nin ayakkabısını. Nedime elbiselerini. Barınaklardaki hayvanları. Ve farkındadır, “kaçmayan cinsten iyi çorapların bile… [ilmeklerinin] dışarı [fırladığının]”. (108)

Anlatıcı da Marla’dan bahsetmeye bayılır aslında:

“Marla’nın hayat felsefesi, bana söylediğine göre, ölmeye her an hazır oluşu. Marla’nın hayatındaki trajedi ise ölmüyor oluşu.” (107)

“Marla dayanışma gruplarına gitmeye başlamıştı, çünkü başka kıç bezlerinin etrafında olmak daha kolaydı. Orada herkesin bir derdi vardı. Ve bir süreliğine Marla’nın yüreği atmaktan vazgeçer gibi olmuştu.” (108)

204. Cynthia Kuhn, “I… s. 37.

205. Ursula A. Falk ve Gerhard Falk, *Ageism, the Aged and Aging In America: On Being Old In An Alienated Society*, Illinios, Charles C. Thomas, 1997.

IX

Tam da bu noktada, anlatıcı ile Marla Singer arasındaki ilişkinin niteliği üzerinde düşünmekte fayda var. Kuhn'a göre Marla, "son derece açık bir şekilde *femme fatale* özelliklerine sahiptir: Şehirlidir, çekicidir, tehditkârdır, ideal annelik özelliklerinden uzaktır ve evcimen değildir".[206] Peki, Marla, Kuhn'un f*emme fatale* rolüne atfettiği bu özelliklere gerçekten sahip midir? Öncelikle, o aslında tam olarak şehirlilik kıstaslarına uyan bir karakter değildir. *Dövüş Kulübü* her ne kadar içinde geçtiği mekânları tanımlamasa da, gelişmiş bir şehirli hayatının ortasında yer alan anlatıcısı ile bir şehirli romanı sayılabilir. Ancak tüketim toplumunda kendisine yer bulan şehirli kadın figürü, Marla'yı tanımlamaz. Marla'nın düzenli bir işi yoktur. Hiyerarşik veya bürokratik bir kurumda/şirkette çalışmaz. Boş zamanlarında alışveriş merkezlerini dolaşıp kazandığı paraları kıyafetlere harcama klişesinin bir parçası olmaz. Gece kulüplerinde eğlenmez. En büyük hobisi, destek gruplarına katılmaktır. *Sex and the City* kadınlarıyla uzaktan yakından bir benzerliği bulunmaz. Tüm bunlar nedeniyle, Marla'ya şehirli kadın benzetmesinde bulunmak çok doğru olmayacaktır. Bunun yanında, romanın film adaptasyonunda Helena Bonham Carter'ın oynadığı karakter baz alınsa bile, Marla Singer'ın geleneksel bir *çekiciliği* olduğundan bahsetmek güçtür. Şehirli kadınlar gibi giyinmez, sürekli sigara içer, bir deri bir kemikten ibarettir, saçları dağınıktır, vs. Olsa olsa bir tek-gecelik-ilişki malzemesi olabilir Marla, bir sevgili adayı değil. Romana göre ise "şekilsiz bir yığın halinde birbirine dolanmış siyah kısa saçları" (16), "ilmekleri fırlamış çorapları" (108), bir sürü deliğe rağmen küpesiz kulakları, üzerinde pul pul kalkmış derileriyle çatlak dudakları olan, "kireç kadar solgun" (16) bir kadını çekici sıfatıyla tanımlamak zaten zor olacaktır.

Belki Marla’nın tehditkâr olduğu doğrudur. Sonuçta, her an ölmeye hazır birinden gelebilecek her türlü tehdide açık olmak gerekiyor olabilir. Ama Regent Otel’deki odasında, komodinin hemen üzerinde bulunan devasa vibratör hakkında “Korkma, o senin için bir tehdit değil” (59) yorumunu yapıp karşısındaki erkeği rahatlatmaya çalışan bir kadından bahsedildiğini de unutmamak gerekir. Annelik meselesine gelindiğinde ise tüketim toplumundaki rollerle karşılaştırıldığında, Marla’nın annelik düşü de diğer çalışan kadınlardan daha karamsar değildir. Kariyer kadınları için annelik zaten gitgide düşünülemez bir seçenek halini almıştır.[207] Annelik bugün kadınlar için, özellikle Amerika’da, büyük şehir merkezlerinden banliyölere dönüşü olmayan bir yolculuk anlamına gelmektedir. Ve son olarak da Marla Singer’ın evcimen olmayışı sadece bir gelecek projeksiyonundan/tahmininden ibaret olmalıdır. Zira o, yine pikaresk bir model içerisinde, bizzat *ev*ini aramaktadır. Tüketim toplumu ona bir ev, yuva olamamıştır. Tıpkı kendi dosya dolabını dekore eden anlatıcının bir türlü hayallerindeki eve ulaşamaması gibi Marla da, hayatının bu evresinde, içinde huzur bulacağı evi bulamamış ve hâlâ onu aramakta kabul edilmelidir. Destek gruplarında tanıdığı insanlar, onları rahatlatan komşuları olabilir. Ama henüz hiçbir yer, onun evi sayılamaz.

Beck ve Beck-Gernsheim, günümüz kadının bireyleşmesinin iki kutuplu bir düzlem üzerinde gerçekleştiğini iddia eder: Buna göre, bugünün kadını ya “hayatını başkaları için yaşamaya” devam edecek, ya “kendi hayatı olan kadın” profiline uygun bir hayat sürecek ya da hayatının bir döneminde bu iki kutup arasında bir geçiş yaşayacaktır.[208] Çocuğu olduktan sonra işini bırakan kadınları düşünün. Tek-taş yanılsamasına kapılıp aslında halâ beyaz atlı prenslerini bekleyenleri. Yetmiş yaşlarından sonra bile hâlâ üniversite kürsülerini bırakmayanları... Marla ise çoktan aşmıştır bu sınırları. O, bu düzleme sığmaz. Ona bu gidiş-gelişte bir yer bulunamaz. Modernitenin, geç-modernitenin, post-modernitenin, günümüz hayatının dışındadır Marla. Kişiliğini bile var olan, dayatılan sınırların dışında bulmuştur aslında.

Kuhn'un *femme fatale* karakteri ile özdeşleştirdiği özelliklerin Marla Singer için geçerli olmaması, her ne kadar bu iddiayı çürütmeye yetecek olsa da, işe bir de kavramın kendisi açısından bakmak gerekir. *Femme fatale* olgusuna tam bir tanım vermekten kaçınsa da, 1991 yılında basılan kitabında Mary Ann Doane, özellikle on dokuzuncu yüzyıl edebiyatından başlamak üzere, yirminci yüzyılın sinema perdesindeki hikâyelere de yansıyan; hikâyelerin ana (erkek) karakterlerini baştan çıkarıcı özelliklere (çekicilik, gizem, cinsellik, zekâ) sahip olan, ancak hikâyenin belirli bir bölümünde ana karakterleri, hayatlarını altüst edecek yollara sokan kadın karakterlere bu ismin verilmesini uygun gördüğünü yazmıştır.[209] Özellikle *film noir* olarak adlandırılan Hollywood yapımı suç dramlarının ana karakterlerinden olan *femme fatale* "hem adamların hayatlarını mahveder hem de bir iktidar arzusu takıntısı olduğu için kendi keyif şehvetinin kurbanıdır, hem birlikte olduğu kişileri fena halde manipüle eder hem de ne idüğü belirsiz, üçüncü bir kişiye kul köle olur".[210]

Slavoj Žižek için *femme fatale* karakterler, "Lacan'ın 'Kadın yoktur' önermesinin mükemmel bir örneğidir: Kadın 'erkeğin semptomu'ndan başka bir şey değildir, büyüleme gücü var olmayışının boşluğunu maskeler… Yargı yetimizi ve ahlaki tavrımızı kaybetmemize neden olan şey, büyüleme nesnesi olarak Kadın değildir, tam tersine, bu büyüleyici maskenin ardında gizli kalan ve maskeler düştüğünde ortaya çıkan şeydir: Ölüm dürtüsünü bütünüyle kabullenen saf özne boyutudur… Başka bir deyişle, *femme fatale*'in asıl tehditkâr yönü, *erkekler* için ölümcül olması değil, *kendi* kaderini bütünüyle kabullenen 'saf', patolojik-olmayan bir özne örneği sunmasıdır. Kadın bu noktaya ulaştığında, erkeğe sadece iki tavır kalır: Ya 'arzusundan vazgeçer', kadını reddeder ve hayali, narsisist kimliğini yeniden kazanır… ya da semptom olarak kadınla *özdeşleşir* ve intiharı andıran bir eyleme girişerek kaderiyle buluşur".[211]

Žižek'in bu anlatımına göre Marla'nın *Dövüş Kulübü*'nde bir *femme fatale* görevi görüp görmediği konusunda bir yorum yapmak

şu anda mümkün görünmüyor. Bu yüzden, çalışmanın sonunda, bu tanımı yeniden hatırlamak gerekecektir.

206. Cynthia Kuhn, “I… s. 42.

207. Rachel Bowlby, *Still Crazy After All These Years: Women, Writing and Psychoanalysis*, Londra, Routledge, 1992, s. 76-94.

208. Ulrich Beck ve Elisabeth Beck-Gernsheim, *Individualization: Institutionalized Individualism and Its Social and Political Consequences*, Londra, Sage, 2001/2003, s. 54-84.

209. Mary Ann Doane, *Femme Fatale: Feminism, Film Theory, Psychoanalysis*, New York, Routledge, 1991, s. 1-16.

210. Slavoj Žižek, *Yamuk*… s. 94.

211. A.g.e., s. 95-96.

X

Kuhn'un *femme fatale* sıfatına atfettiği özelliklere sahip olmadığını aşağı yukarı belirlemiş olsak da, Marla Singer ile anlatıcı arasındaki ilişkinin, *film noir*'larda işlenen *femme fatale* ile erkek ana karakter arasındaki ilişkiyi andırıp andırmadığı sorusuna tam bir yanıt bulamadık. Bir başka deyişle, Jacques Lacan'ın Kadın-yoktur önermesi çerçevesinde Marla'ya (olmayan) bir rol atfedemedik. En azından şimdilik. Ancak burada, Marla Singer'ın *Dövüş Kulübü*'ndeki rolünü, onun anlatıcı ile arasında var olan ilişkisi üzerinden bir kez daha değerlendirebilir ve bunu yapmak için de bir başka psikanalistin görüşlerini ziyaret edebiliriz: Carl Gustav Jung.

Bilinçdışı adını verdiği kavramdan daha fazla yaşam gücü elde etme isteğini araştırmalarına yansıtmaya çalışan Jung, "bütün insan gücünün kaynağını bilinçdışında gören bir romantikti… sembollerin ve mitlerin derinliğini ve zenginliğini… derinden fark [etmişti]."[212] Bu cümlenin, Jung terminolojisine uzak olanlara anlamlı gelmesi için öncelikle Jung'un kuramına kısaca göz atmak gerekiyor.

Burada yalnızca çok kısıtlı bir bölümünün incelenebileceği Carl Jung'un çalışmaları, kişilik hakkında geniş kapsamlı bir kuram ortaya koyabilmek amacındadır. Psikoloji (ruh bilim) kelimesinin de kökünde bulunan *psişe* (*psyche*) terimi, bir yandan insan ruhunu, davranışlarını ve zihnini çağrıştırırken, diğer bir yandan da Jung'un çalışmalarında bir bütün olarak kişilik anlamını taşır. Psişe, bilinçli ve bilinçsiz tüm düşünceleri, duyguları ve davranış kalıplarını içinde barındırır. Bu anlamda "psişe birbirine karşıt, fakat aynı zamanda birbirini tamamlayan iki alana sahiptir: bilinç [*consciousness*] ve bilinçdışı [*unconsciousness*]".[213] İnsanın egosu her ikisinden de etkilenir. Ego terimi burada "bilincin denetçisi"[214] (*the gatekeeper to consciousness*) görevindedir; tüm bilinçli algılar, hatıralar,

düşünceler ve duygulardan oluşur. Egonun denetimince kabul edilmeyen/geçirilmeyen hiçbir fikir, duygu, hatıra ya da algı, farkındalığa erişemez.

Jung'a göre psişenin bilinçdışı alanı ikiye ayrılır. Kişisel bilinçdışı (*personal unconscious*), egoya ve bilinçli alana yakında durur ve bir şekilde tecrübe edilmiş ancak yeniden farkındalığa ulaşamamış deneyimleri içerir.[215] Bir başka deyişle, bir şekilde unutulmuş ya da bastırılmış hatıralar, fikirler, algılar ve duygular, kişisel bilinçdışında depolanır. Yeniden hatırlanmaları veya açığa çıkmaları nispeten kolaydır. Jung'un kompleks adını verdiği kavramlar, kişisel bilinçdışının özellikleridir ve çoğunlukla çocukluk çağındaki travmalardan kaynaklanır. "Jung kompleksleri 'bilincin kontrolünden kaçmış ve psişenin karanlık çemberinde ayrı bir mevcudiyet oluşturmaya çalışan, ancak her an bilincin performansına yardımcı veya engel olabilen psişik varlıklar' olarak tanımlamaktadır".[216] Bu, psişenin içindeki ayrı küçük kişilikler, kendilerini aşağılık kompleksleri, cinsel kompleksler, para ile ilgili kompleksler, yaş kompleksleri gibi çeşitli biçimlerde gösterir.

Ancak Jung'un daha sonra üzerinde karar kıldığı bir nokta vardır ki, kompleksleri, tecrübe ile edinilmiş kişisel bilinçdışının ürünleri olmaktan çıkarıp anlamları daha derinlerde yatan olgular haline getirir. Jung'a göre psişenin ikinci alanı olan bu *derinlik*, kolektif bilinçdışı (*collective unconscious*) olarak adlandırılır. "Bilinçdışının kolektif bölümü bireysel egomuza özgü olan kişisel birikimleri içermez, sadece 'genel olarak olası kalıtsal ruhsal işleyişin, yani kalıtsal beyin yapısının sonucu olan içerikleri kapsar'".[217] Carl Jung'un psikanalitik kuramının temelinde, kolektif bilinçdışı kavramı yatar: Bu kavram ile Jung, psişeyi evrim teorisi ile birleştirmeyi denemiştir.[218] Ona göre "İnsan zihni evrim tarafından önceden canlandırılmıştır. Bu nedenle, birey geçmişine bağlıdır, yalnızca kendi çocukluğuna değil, ayrıca daha önemli olarak kendi türünün geçmişine ve bundan önce organik evrimin uzun geçmişine bağlıdır".[219] Kolektif bilinçdışının varlığı, kişisel edinimlere bağlı değildir. Aksine o, "başlangıçtan beri var olan [*primordial*], gizli

simgelerin rezervuarıdır… İnsanlar bu simgeleri, kendi atalarından, ilk insanlardan, insan-öncesi canlılardan ve hatta evrim basamaklarında kendisinden önce gelen hayvanlardan miras alır”.[220] Jung bu önermesini ispatlamak için, karanlık korkusunu ve yılan korkusunu kullanmıştır. Yeni doğanlarda dahi bulunduğunu iddia ettiği bu korkular, tecrübelerin aktarımıyla değil, insan beyninin evrimi ile yeni nesillere aktarılırlar. Nietzsche’nin “uyurken veya rüya görürken… bizden önceki insanlığın tüm düşüncelerinin içinden geçeriz”[221] şeklinde betimlediği geçmiş ile bugün arasındaki bağ, Jung’un terminolojisinde kolektif bilinçdışı adını almıştır.

Elbette Jung’un bu çok tartışılan kuramına yönelik ciltlerce eleştiri yazılmıştır ancak burada bizi ilgilendiren, yalnızca kolektif bilinçdışında olduğu varsayılan arketipler (*archetypes*) ile ilgili tartışmalardır. “Arketip daha antik çağlarda bile kullanılan ve Platon’un ‘ideas’ıyla eşanlamlı olan bir kavramdır… Arketipin kendisi boş, salt biçimsel bir unsurdur, kendi tasvirinin *a priori* bir olasılığından, [tasarlanan yetiden] başka bir şey değildir. Kalıtım yoluyla aktarılanlar tasvirler değil, biçimlerdir, bu bakımdan da yine biçimsel olan içgüdülere tekabül ederler”.[222] Psişik yaşam üzerinde belirleyici etkileri olan, başlangıçtan beri var olduğuna inanılan imgeler, motifler ve semboller, bilinçdışının hâkimleridir ve Jung bunlara arketipler adını vermiştir. “İster biyolojik, psiko-biyolojik ister tinsel veya idealarla dolu karakterde olsun, yaşamdaki tüm tipik ve evrensel insan varoluşları arketipsel yapı üzerinde durur… Arketipler belirli durumlarda gösterilen, fiziksel açıdan gerekli olan, içgüdüsel reaksiyonların yansımalarıdır; yaratılıştan doğal eğilimleriyle bilinci alt ederler ve psikolojik açıdan gerekli olan davranış tarzlarına yol açarlar”.[223] İnsan yaşamında ne kadar tecrübelenen durum veya söylenegelen kavram varsa, her biri için birer arketip de mevcuttur: doğum, ölüm, güç, kahraman, çocuk, büyü, şeytan, anne, dev, ay, güneş, ateş, hayvanlar, vs. Ancak örneğin çocuk denildiğinde, herhangi bir insanın zihinde oluşan resim ile (mesela kendi çocuğunun yüzü ile), arketip-olan-çocuk aynı değildir. Arketipler, bireysel fotoğraflar gibi değil, evrensel

negatifler gibi işlev görür.[224]

Jung'un kuramında dört arketip ayrı önem teşkil eder: persona, gölge (*the shadow*), özben (*the self*) ve anima/animus. Persona arketipi bir toplumsal yaşamda, diğer insanlar arasına karışabilmek amacıyla, kişinin takmayı uygun bulduğu maskeleri simgeler: bu anlamda da, bir 'yapmacıklığı'.[225] İşyerinde patronunuzu sever şeklinde görünmeniz, sizin personanızdır. Tüketim toplumu doğrudan personalar üzerine kurulmuştur. Sizden takmanızı istediği maskeler hazırdır ve o maskeleri takmadığınız sürece, bu toplumda yer almanız imkânsızdır. Sosyal yaşamın dayattığı kıyafet seçimleri, davranış kalıpları veya kullanmanızı istedikleri sözcükler, personanın yapısını oluşturur. Buna karşılık gölge arketipi, kökleri en eskiye dayanan, insanın hayvani doğasını içeren modeli temsil eder.[226] Yalnızca bu hayvani özellikler bastırıldığı takdirde, medeni hayata karışılabilir. Her ne kadar bu *karanlık kardeşi* bastırmak gerekse de, gölgenin bastırılması aynı zamanda bireyin içinde taşıdığı yaratıcılığı, güçlü duyguları ve içgörüleri de olumsuz yönde etkiler. Delilik ile dahilik arasındaki bağlantı, bu nedenle gölge arketipinde aranmalıdır. Mutlu ve sahici bir hayata ancak gölge ile egonun uyumlu birlikteliği sayesinde ulaşılabilir. Özben arketipi, kişilikteki bu uyumu, düzenlenişi ve birleşimleri simgeler.[227] Bir başka deyişle, arketipler arasında ve arketipler ile ego arasındaki ilişkileri düzenleme ilkeleri, özben olarak adlandırılır. Özbenliğin tanınması ve bir düzene oturtulması yıllar alan bir süreçtir ve sonucunda çoğu zaman başarıya ulaşılmaz. O bir idealdir ve bu ideale ancak meditasyon, dini ritüeller ve rüyalar üzerine psikanalitik çalışmalar ile ulaşılabilir.

Dördüncü ve son ana arketip olan anima ve animus, özbenden sonra bireysel eksiksizliğe ve bütünlüğe ulaşmanın ikinci evresi ve *ruh-imgesidir.*[228] Erkekte anima ve kadında animus olarak tasavvur edilen ruh-imgesinin arketipi "her zaman psişenin tamamlayıcı olan karşı cins bölümünü simgeler… Birey olarak içimizde taşıdığımız diğer cinsin imgesini ve ayrıca türlerin üyelerini temsil eder… Tıpkı kendi gölgemizi bir başka insan üzerinden deneyimleyerek fark

etmemiz gibi, temel karşı cins unsurlarımızı da bir başkası üzerinden deneyimleriz".[229] Anima, erkek psişenin içinde barındırdığı kadınsı yanı; animus ise kadın psişesinin içinde barındırdığı erkeksi yanı temsil eder. Buna göre, her insan, psişesinde karşı cinsin özelliklerini barındırır ve bu özellikleri de evrimsel bir süreçte deneyimlediği ve kalıtsal olarak edindiği imgeler ışığında oluşturmuştur. Toplumun bireyden takmasını istediği maskeler (persona), örneğin bir erkeğin kişiliğinde bulunan kadınsı yanları tamamen bastırmasına neden olmuşsa, "erkek bilinçdışında bir zayıflık ve kolay etkilenebilirlik"[230] taşır hale gelecektir. Benzer bir bastırmanın kadına katacağı özellikler ise "gurur değil, eylemsizlik ve kendine güven eksikliği"[231] olacaktır.

212. Erich Fromm, *Psikanalizin Bunalımı*, K. E. Kına (çev.), İstanbul, Say Yayınları, 1970/2005, s. 56.

213. Jolande Jacobi, *Carl Gustav Jung Psikolojisi*, M. Arap (çev.), İstanbul, İlhan Yayınları, 1959/2002, s. 19-20.

214. Calvin S. Hall ve Vernon J. Nordby, *A Primer of Jungian Psychology*, New York, Taplinger, 1973, s. 34.

215. Edward A. Bennet, *Jung Aslında Ne Dedi?*, I. Çobanlı (çev.), İstanbul, Say Yayınları, 1966/2006, s. 68-69.

216. Jolande Jacobi, *Carl…* s. 57-58.

217. Carl G. Jung'dan aktaran, a.g.e., s. 23.

218. Carl G. Jung, *Analitik Psikoloji*, E. Gürol (çev.), İstanbul, Payel Yayınevi, 1997, s. 143-156.

219. Calvin S. Hall ve Vernon J. Nordby, *A…* s. 39.

220. A.g.e., s. 39.

221. Friedrich Nietzsche'den aktaran, Jolande Jacobi, *Carl…* s. 67.

222. Carl G. Jung, *Dört Arketip*, Z. A. Yılmazer (çev.), İstanbul, Metis Yayınları, 1959/2009, s. 17-21.

223. Jolande Jacobi, *Carl…* s. 63.

224. Carl G. Jung, *Analitik...* s. 165-185.

225. Edward A. Bennet, *Jung...* s. 119.

226. A.g.e., s. 121-122.

227. Calvin S. Hall ve Vernon J. Nordby, *A…* s. 51-52.

228. Edward A. Bennet, *Jung...* s. 123-138.

229. Jolande Jacobi, *Carl…* s. 154-155.

230. Calvin S. Hall ve Vernon J. Nordby, *A*… s. 47.

231. Jolande Jacobi, *Carl*… s. 158.

XI

İşte bu dört arketip şeması dahilinde, anlatıcı ile Marla Singer’ın arasında var olan ilişkiyi yeniden incelemek daha anlamlı olacaktır. Anlatıcı, açık bir şekilde, özbenini bulamamış bir kişilik sergiler. Onu hasta eden, uykusuzluğa iten, aslında tam olarak özbeni ile iletişime geçememiş olması, kişiliğinde uyumu, düzeni ve bütünlüğü yakalayamamasıdır. Bu durumun altında yatan sebep ise tüketim toplumunun anlatıcıdan takmasını istediği maskelerdir. Anlatıcının personası, sürekli tüketen, işinde mutlu olması gereken, patronunu sevmesi beklenen, kazandığı para ile huzura kavuşması istenen bir modeldir. Ama o bunu yapamaz. Egosu ile personası arasındaki uyumsuzluk, onu hasta etmiştir: insomnia.

Destek grupları ise anlatıcıya bir başka persona sağlamıştır. Gittiği gruplarda ondan hiçbir şey beklenmez. Diğer insanlar için anlatıcı hastadır. Ölmek üzeredir. Belki konuşacak fiziksel gücü bile yoktur. Konuşmaması sorgulanmaz. Sorgulanmadığı gibi, o konuşmadıkça herkes onun hakkında en kötüsünü düşünür. Yapması gereken tek şey, sandalyelerden birine oturmak ve personalarından sıyrılmış, kafalarına görünmez birer silah dayanmış, ölmekte olan insanların ağzından çıkan –olabilecek en dürüst, en özbene yakın– kelimeleri duymaktır. Üstelik “hayatta elde edebileceğiniz her şeyin sonunda çöpe gideceğini anladığı” (15) o kucaklaşma fasıllarında, “kayıtsızlığa, unutuşa” (15) yaklaştığı o ender anlarda, zaten kendisinden fersahlarca uzakta duran özbeninin de çok yakında sonsuzluğa karışacağını, yok olacağını anlamaktadır. Çok kısa bir zaman sonra ne ego kalacaktır ne persona ne de özben. Hepsi uçup gidecektir. Bir gün gelecek ve bu arketipler arasında iletişim kurması artık gerekmeyecektir. İşte huzur budur. Hastalıklardan, acılardan, yapılması gereken tüm o işlerden uzaklaşmanın yolunu bulmuştur.

Ama Marla’nın varlığı, ona halâ eksik kalan kişiliğini/psişesini

hatırlatır. Anlatıcının kişiliğinde eksik kalan ruh-imgesi, anima, Marla'dır. Ego yok olmaktadır (ölmektedir), personanın beklentileri en düşük seviyededir, özbene (düzenlenmiş iletişime) ihtiyacı hiç olmadığı kadar azdır ama animası varlığını hatırlattıkça, kişiliği de, acıları da, huzursuzlukları da, hastalıkları da devam edecektir. Marla'nın her şeyi geri getirmesi işte tam da bu yüzdendir.

"Dişil özelliklerin ve eğilimlerin bastırılması doğal olarak karşı cins taleplerinin bilinçdışında biriktirilmesiyle sonuçlanır. Aynı doğallıkla kadın imgesi (ruh-imgesi) bu talepler için bir kutuya dönüşür. Bu da bir erkeğin, sevgili seçiminde, neden onun kendi bilinçdışındaki dişilliğini en iyi temsil eden, bir başka deyişle, onun kendi ruhunun yansımasını tereddütsüz alabilen kadını kazanmak için çok uğraştığını açıklamaktadır. Böyle bir seçim çoğunlukla ideal olarak görülmekte ve hissedilmektedir, ama aslında erkek açıkça kendisindeki en kötü zayıflıkla evlenmiştir".[232]

Buradaki evlilik kelimesini genelgeçer anlamıyla almak yanıltıcı olur. Ev-lilik, iki insanın birlikte yaşadığı bir eve sahip olmaları anlamında kavranırsa; hem anlatıcının hem de Marla'nın yıllardır aradıkları insan-sıcaklığını ve ev-ortamını buldukları destek gruplarında zaten bu anlamda *ev-li* oldukları açığa çıkacaktır. Marla, anlatıcının bilinçdışındaki kadın imgesidir. Onun yapamadığı her şeyi yapmaktadır. Evet, halâ tüketim kültürünün bir parçasıdır (yaşlanma ve bağlanma korkuları halâ mevcuttur) ama anlatıcının her gün suratına geçirdiği maskelerden mümkün olduğunca uzakta yaşar Marla Singer. Düzenli bir işi yoktur. Paraya ihtiyacı yoktur. Patronu yoktur. Tükettiği şey annesinin kalçasındaki yağlardır. Güzel görünmek gibi bir derde sahip değildir. Mobilyaları kendisinin değildir; her birinin üstünde plastik kılıflar vardır halâ. Hatta filmin o sahneleri hatırlanırsa, vızır vızır giden arabaların arasına korkmadan dalabilmektedir. Ölmeye, egosunu ve özbenini kaybetmeye her an hazır oluşudur, hayat felsefesi. Destek gruplarına, anlatıcı gibi hasta olduğu için değil, son derece etken bir faaliyet içerisinde, kendi hayatını ölmekte olanlarınkiyle karşılaştırmak için gelmektedir. Kimseden ve hiçbir şeyden korkusu

yoktur. Rupert, Cornelius, Travis, Lenny gibi takma isimlere ihtiyaç duymaz; o her yerde Marla Singer'dır. Personası ile özbeni, büyük olasılıkla birbirine çok yakındır.

Oysa anlatıcı, bu sayılanların hiçbirini yapmayı başaramaz. Dosya dolabına, ofisine, uçaklara, tek kullanımlık arkadaşlıklarına, otellere sıkışıp kalmıştır. Personası, geri kalan her şeyi kontrol eder. Kişiliği tüketicidir. Personası tüketim kültürünün denetledikleridir. Ve "persona kişiye ne kadar hükmederse, anima o kadar karanlıkta kalır"[233] önermesi doğruysa, personasını girişte bırakmayı başarabildiği destek gruplarında, animasını bulması da o kadar normaldir. Marla, anlatıcının bilinçdışına ittiği hemen her isteği temsil eden, animasıdır. Chuck Palahniuk, 2003 tarihli kitabı *Diary'de [Günce]* açık açık atıfta bulunacağı ortak bilinçdışı kavramından[234], *Dövüş Kulübü*'nde Marla ile anlatıcı arasındaki ilişkinin alt-metnini oluştururken, son derece dolaylı bir yoldan da olsa yararlanmıştır.

Ancak anlatıcı için hikâyenin bundan sonrası pek de iç açıcı olmayacaktır; zira,

"…bir kere karşı cins unsurunu kendi içimizde algılayıp onu bilince yükselttiğimizde kendimizi, duygularımızı ve etkilerini elimize almış oluruz. Her şeyin ötesinde gerçek bir bağımsızlık ve tabii ki bununla birlikte belli bir soyutlanma kazanmış oluruz. Bir bakıma yalnız kalırız, çünkü 'içerideki özgürlüğümüz' artık bir aşk ilişkisinin bize zincir vuramayacağı anlamına gelir; karşı cins, üzerimizdeki sihirli gücünü kaybetmiştir, çünkü onun en esaslı özelliklerini psişemizin derinliklerinde bulup tanımışızdır. Artık hemen 'aşka *düşemeyiz*', çünkü artık kendimizi bir başkasının içinde kaybedemeyiz, artık daha derin sevmemiz, kendimizi bilinçli bir şekilde diğerine adamamız gerekir".[235]

İşte bu sorumluluk, bu kendini-adama gereksinimi, bu bağımsızlık ve bu içerideki özgürlük, anlatıcıyı korkutur. Baudrillard'ın sonunu salık verdiği "orji"ye geri dönüş fikri,[236] onu çaresiz bırakır. Ölmeye hazır bir şekilde beklerken, yeniden hayata tutunmak zorunda kalmıştır artık. Bilinçli bir şeyler yapması

gerekmektedir: bir birey olması.

Ve burada, bir kez daha film kopar. Ne bu özgürlüğe ne de bu sorumluluklara hazırdır anlatıcı. Egosunun, hem personasıyla hem de animasıyla baş etmesi olanaksızdır.

Ve o anda, tüm sorunlarının çözümü ile tanışır.

Gölgesi, karanlık kardeşi ortaya çıkar.

Tyler Durden.

232. Carl G. Jung'dan aktaran, a. g. e., s. 158.

233. A.g.e., s. 162.

234. Chuck Palahniuk, *Günce*, F. U. Irıklı (çev.), İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2003/2005, s. 211-213.

235. Jolande Jacobi, *Carl…* s. 165.

236. Jean Baudrillard, *Kötülüğün Şeffaflığı: Aşırı Fenomenler Üzerine Bir Deneme*, I. Ergüden (çev.), İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 1990/2010, s. 9-18.

Bölüm 4 - Tyler Durden, Nevrotik Toplum ve Dövüş Kulübü

I

“Sonra bir şekilde, şans eseri, Tyler’la tanıştık.” (29)

Dövüş Kulübü romanı ve filmi arasındaki en büyük farklardan biri, anlatıcının Tyler Durden ile tanışma şekli ve tanıştığı yerdir. Bir üstteki cümleden de anlaşılabileceği gibi, belki de bu tanışma faslının hikâyenin geri kalanını büyük ölçüde etkileyebilecek gücü yoktur. *Bir şekilde*, anlatıcının hayatına girmiştir Tyler. Ama hem Chuck Palahniuk’in yazdığı hem de David Fincher ve Jim Uhls’un filmleştirdiği tanışma sahneleri öylesine çarpıcıdır ki her ikisinden birden bahsetmeden geçmek olmaz.

Önce film ile başlayalım.

Havaalanları. Sanayi Devrimi sonrası modern teknolojinin yüzlerce kiloluk metal yığınlarını uçan kuşlara çevirişinin, insanın doğa karşısında kazandığı en büyük zaferlerden birinin ürünlerinin sergilendiği müzeler. Birkaç yüzyıl öncesinde yalnızca birer hayalden ibaret olan düşüncelerin, insan aklı sayesinde gerçeğe dönüştürülüşün sonsuz övgü cümleleriyle yankılandığı mabetler. Zamanı ve mekânı sıkıştıran geçiş kapıları.

Bir saat önce bulundukları yerden binlerce kilometre uzakta, gidebilecekleri her yönün en ince ayrıntısına kadar işaretlerle resmedildiği yepyeni labirentlerde, oradan oraya koşuşturan, her zaman muhakkak bir şey bekleyen, acelesi olan insanlar. Demirden yapılma sandalyelerde uyuklayanlar. Birörnek giydirilmiş personeller. Hiç susmayan anonslar. Dışarıda ödenen fiyatın onlarca katına içilen çaylar, kahveler.

Alt tarafı ulaşım süresini kısaltmak için ödedikleri binlerce dolardan sonra, içeriye alınmak için külotlarına kadar soyulan, vücutlarının her noktasına dokunularak aranılan zenginler. Kapıdan içeri giren herkese potansiyel suçlu/terörist gözüyle bakan güvenlik görevlileri. Ağızlarından çıkacak ve çıktıktan sonra arkasında

durmak zorunda olmadıkları tek bir sözcük ile herhangi bir insanı bir daha hiçbir havaalanının kapısından içeri sokmayabilecek güce sahip pasaport kontrolörleri. Dışarıdaki düzenden farklı, yepyeni bir güvenlik çemberi. Uyulması gereken yepyeni kurallar. Normlar. Değişen, kazanılan, kaybedilen statüler. Yeni bir eşitlik anlayışı. Yeni yabancılaşmalar. Tüketim kültürünün türevleri.[237]

Anlatıcının Tyler Durden ile tanışması, hayatının büyük bir bölümünü geçirdiği uçak yolculuklarından birinde gerçekleşir. İşi gereği bir şehirden diğerine durmaksızın yolculuk etmesi gereken anlatıcı, bir zaman diliminden başkasına, bir mekândan ötekine yaptığı bu yolculukların insan üzerinde yaptığı (jet-lag, erken yaşlanma, ruhsal yorgunluk gibi) etkileri kanıksamaya çalışan bir modern zaman gezginidir. Tek kullanımlık diş macunları, diş fırçaları, sabunlar, havlular, çarşaflar ve hatta yine tek kullanımlık arkadaşlar, her gün başka bir eve taşınıyormuş hissini veren otel odaları, servis edilen hazır-ısıtılmış yemekler, içkiler ve üzerlerinde uyuma fırsatı aradığı uçak koltukları, onun hayatının sıradan ayrıntılarıdır. Kendini, her uyanışında başka bir yerde, başka bir zamanda bulan anlatıcı merak etmeden duramaz: "Eğer başka bir yerde, başka bir zamanda uyanabiliyorsanız; başka bir insan olarak da uyanabilir misiniz?"

İşte tam da bu soru anlatıcının ağzından duyulduğu anda, Tyler Durden ile karşılaşırız. Havaalanlarının yürüme işlemini bile mekanikleştirdiği kayan bantlar üzerinde, anlatıcıya ters yönde geçer ve gider Tyler. Thom Yorke'un bir şarkı sözünde belirttiği, "yolculuklarda, motor yollarında, tramvay hatlarında, başlangıçlarda ve duraklarda, kalkışlarda ve inişlerde, duyguların en boş olanında, şişelere sarılmış, hayal kırıklığına uğramış [insanlardan]"[238] birine hiç benzememektedir. Dağınık biçimde jölelenmiş sarı saçları, yüzünün yarısını kaplayan güneş gözlüğü, gri ceket-pantolon takımı, yakası sonuna kadar açılmış sarı polo yaka tişörtü, sol işaretparmağında takılı parlayan büyük yüzüğü, neredeyse-görülen pubik kılları, sert yüz hatları ve kendinden emin yakışıklılığıyla, düpedüz o anda havaalanında olan herkesten ve her şeyden farklıdır.

Bu fiziksel farklılığın tesadüf olmadığı, daha sonra beynimize kazınacaktır zaten.

Ancak anlatıcı ile Tyler Durden'ın karşılaşması bu anda gerçekleşmez. Anlatıcı, o ilk anda Tyler'ın orada olduğunu fark etmemiştir bile. Kayan bantlardan geçer, uçağına biner, feci bir kaza sonucu kömürleşmiş insanların ve araç kaza maliyetinin raporunu hazırlar, bu gördüklerini dönüş uçağında yanında oturan bir kadına anlatır, hatta o anda içinde bulunduğu uçağa bir başka hava aracının çarpması ile ilgili standart simülasyonlarından birini kurar zihninde ve ancak bu kaza hayalinden sonra, bir başka uçakta, bir başka koltukta uyandığında yanında görür Tyler Durden'ı.

Bu defa, bizim ilk gördüğümüz kıyafetler yoktur Tyler'ın üzerinde. Bordo ile kırmızı arası, üzerinde enine ve boyuna bej çizgilerin bulunduğu ceketi, içine giydiği beyaz desenli gömleği, pötikareli sarı-siyah pantolonu, farklı güneş gözlükleri ve bu kez sağ el işaret- parmağına geçmiş dev yüzüğü ile elinde tuttuğu acil çıkış kitapçığını okumaktadır. "30,000 feet yükseklikte acil çıkış prosedürü" der Tyler, "güvenlik yanılsaması". Wæver'ın deyimiyle, bir "söz-eylem"[239] (*speech-act*) olarak güvenlik. Acil iniş anında veya herhangi bir tehlike durumunda yolculara yapılması gerekenleri anlatan resimli kartları gösterir anlatıcıya. Kartların üzerinde, az sonra ölecek olan insanların nasıl da Hint inekleri kadar sakin, gülümsüyor olduklarından bahseder. "Uçaklara neden oksijen maskesi koyarlar bilir misin?" diye sorar ve yine kendisi yanıtlar: "Oksijen kafa yapar. Acil bir durum anında, panik halinde, derin derin aldığın her nefes, seni öforiye iter, uysallaştırır. Bir anda kaderini kabullenir olursun." Ona işini soran anlatıcıyı, "Ne yapacaksın, ilgilenir gibi mi davranacaksın?" diye tersler. Anlatıcı bu cevaba güldüğünde ise "Gülüşünde hasta bir umutsuzluk var" der ve anlatıcınınki ile birebir aynı olan çantasını açıp anlatıcıya içindeki sabunları gösterir.

"Sabun yapar ve satarım" diye özetler işini Tyler. Anlatıcıya kartını uzatır. Kart, Paper Street Soap şirketine aittir. Üzerinde, Roma'daki *Fontani di Trevi'yi* [Trevi Çeşmesi] andıran bir yapıyı

aralarına almış, birbirlerine tıpatıp benzeyen iki erkek meleğin olduğu bir resim vardır. Bu erkek melekler, sanki birbirlerinin aynadaki görüntüleri gibi poz vermektedirler.[240] Resmin hemen üstünde sağ ve sol yanlarında, sabuna ithaf edilmiş "tamamen-doğal" ve "el-yapımı" sıfatları yer alır. En altta şirketin adresi ve telefon numarası, sağ alt köşede ise Tyler Durden ismi bulunur. Sabun, "medeniyetin mihenk taşıdır" Tyler için. Ve nereden geldiği belli olmayan bir sükûnetle sorar Tyler: "Eşit oranda benzin ile dondurulmuş portakal suyu konsantresini karıştırırsan, napalm yapabileceğini biliyor muydun?.. Evde bulunabilen basit şeylerle herkes patlayıcı yapabilir. Tabii isterlerse…" Anlatıcı etkilenmiştir. Onun, hayatında tanıdığı en ilginç tek kullanımlık arkadaş olduğunu söyler. Tyler "Çok zekice" der benzetme için. "Zeki olmak işine yarıyor mu bari?"

237. Justine Lloyd, "Airport Technology, Travel, and Consumption", *Space and Culture*, 6 (2), 2003, s. 93-109.

238. Thom Yorke, "Let Down", *OK Computer*, Londra, EMI Entertainment, 1997.

239. Ole Wæver, "Securitization and Desecuritization", R. D. Lipschutz (der.), *On Security*, New York, Columbia University Press, 1995 içinde, s. 46-68.

240. Bruce R. Burningham, *Tilting…* s. 68.

II

Romanda böyle bir sahnenin olmaması, önce filmi seyretmiş, daha sonra kitabı okumuş insanlar için şaşırtıcı olduğu kadar, Fincher ve Uhls'un zekâsına da hayran bıraktırıcıdır. Zaten Palahniuk de *Dövüş Kulübü*'nün film versiyonunu, eklenen ve çıkartılan sahneleri ile birlikte çok beğendiğini daha sonradan belirtecektir.[241] Buna rağmen, Palahniuk'in romanında anlatılan tanışma sahnesini incelemek, ilerleyen sayfalarda yapılabilecek alıntılar için büyük önem taşır.

Palahniuk'in Tyler Durden ile anlatıcının tanışmasını anlattığı bölüm, tıpkı filmdeki gibi havaalanları ve uçaklar üzerine yapılan betimlemelerle başlar. "Uyanırsın…" (23-30) ile başlayan cümlelerde Amerika Birleşik Devletleri'ndeki çeşitli havaalanlarının isimlerini sıralayan Palahniuk, anlatıcının mustarip olduğu uykusuzluk hastalığı ile yaptığı uçak yolculukları; dolayısıyla da hastalığı ile tüketim toplumunun dayattığı işi arasında bir bağlantı kurar. Anlatıcı bu noktada destek gruplarına gitmeye başlamış; ancak daha sonra Marla ile tanıştığı için uykusuzluk geri gelmiştir. Her uçağa binişinde olası bir kaza için dua eder, hayaller kurar. "Rüzgâr makasına girelim diye dua ederdim. Motorlara pelikanlar kaçsın, cıvalar gevşek çıksın veya kanatlarda buzlanma olsun diye dua ederdim." (24)

Filmde Tyler tarafından dikkati çekilen uçuş kartlarını elinde tutan, romanda anlatıcının ta kendisidir. Yolculuğun ve havaalanlarının kendine has bir yaşamı olduğu bu sırada tasvir edilir. "Yolculuğun hoş tarafı; gittiğin her yerde hayat miniktir. Otele gidersin, minik sabun, minik şampuan, tek kişilik tereyağı, minik gargara ve tek kullanımlık diş fırçası. Standart uçak koltuğuna sıkışıp oturursun. Dev gibisindir… Yemek gelir: oyuncak bir piliç *Cordon Bleu*, oyalanman için bir çeşit hobi seti." (24) Ve tüm bu

yolculuklar hakkında, destek gruplarında öğrenmiş olduğu, hayatın ölüme doğru bir koşuş olarak tanımlandığı, Heideggerci yorumlar yapar.

“Bu senin hayatın ve anbean sona eriyor.” (25)

Ancak anlatıcının Tyler ile tanışması böyle bir uyanış sırasında, uçak yolculuğunda gerçekleşmemiştir. Aksine, Tyler ile anlatıcı, anlatıcının çıktığı bir tatil sırasında tanışır. Çıplaklar plajında. Şöyle anlatır anlatıcı olanları:

“Yazın son günleriydi, ben uyukluyordum. Tyler çıplaktı ve terliyordu, üstüne kumlar yapışmıştı… Tanışmamızın çok öncesinden beri Tyler buralardaydı. Tyler dalgaların sürüklediği kütükleri kıyıya çekiyordu. Çıkardığı kütükleri ıslak kumların üstüne yarım çember oluşturacak biçimde dikmişti. Kütükler beş-on santim arayla duruyordu ve boyları Tyler’ın gözlerine kadar çıkıyordu. Dört taneydiler; sonra uykudan uyandığımda Tyler’ı bir beşincisini kıyıya çekerken gördüm. Tyler kütüğü yere yatırıp bir ucunun dibine bir çukur kazdı. Sonra öbür ucundan tutup kütük hafifçe eğik olarak ayakta durana kadar kaldırdı.” (30)

Tüm bu olup biteni izleyen yalnızca anlatıcıydı. Plajda sadece ikisi vardı ve anlatıcı uykudan yeni uyanmaktaydı. Tyler, sürüklediği kütükler ile dev bir elin gölgesini oluşturmaya çalışıyordu. Saat tam 16.30’da, yaptığı bu gölge kusursuz hale gelecekti. “Dev gölge el, bir dakikalığına kusursuz olmuştu ve o kusursuz bir dakika boyunca Tyler, kendi yarattığı kusursuzluğun avucunda oturmuştu… Bir dakika yeterli, dedi Tyler. O bir dakika için çok uğraşmanız gerekiyordu, ama bir dakikalık kusursuzluk, harcadığınız çabaya değerdi. Tek bir an. Hayatta kusursuzluktan en çok bunu bekleyebilirdiniz.” (31)

Tek bir kusursuz an.

Gölge tarafından oluşturulmuş, gölge içinde gerçekleşmiş, tek bir kusursuz an.

Bu tanışma faslından sonra, artık bütün *Dövüş Kulübü*, Tyler Durden’ın yaratmaya çalışacağı bir başka kusursuz an ve anlatıcının bu anın oluşturulmasını izlemesinden ibaret olacaktı.

241. Dan Epstein, “Fighting Fit: An Interview with Chuck Palahniuk”, *3 A.M. Magazine*’de yayımlanan röportaj, Aralık 1, 2001, http://www.3ammagazine.com/litarchives/2001_dec/interview_chuck_palahniuk.html

III

Tyler Durden'ın kim olduğuna, anlatıcının hayatını nasıl bu denli etkileyebildiğine ve bu tanışıklığın getireceği sonuçlara geçeceğiz ama önce tam da bu noktada, bir önceki bölümde anlatılan Carl Jung'un psikanalitik teorisine ve bilhassa da gölge-arketipine dönmekte yarar var.

Bilinç ve bilinçdışının tam ortasında bulunan erkek ego, özbeni, personası, animası ve gölgesi ile sürekli bir mücadele içindedir.[242] Psişe, sürekli savaşlardan geçerek huzura ve mutluluğa ulaşabilir. Bunun için öncelikle bilinçdışından gelen komutlar ile bilinç dahilindeki fikirleri, davranışları, duyguları, algıları ve hatıraları barış içinde bir düzene koyması gerekir. Anlatıcı, tasvir edilen bu tabloda, personası tarafından hapsedilmiş egoyu temsil eder. Persona-arketipi, *Dövüş Kulübü*'nde kültür endüstrisi tarafından inşa edilmiştir. Kültür endüstrisinin ürettiği maskelerin başarısı yalnızca iş yaşamında, toplum içinde veya insanlar-arası ilişkilerde normları ve davranış kalıplarını dayatmakta aranmamalıdır. Aksine, daha önce bahsedilen Gramscici hegemonya tanımı burada da geçerlidir. Maskeler hem takılmadıkları takdirde toplumdan dışlanma tehdidini savurarak hem de bizzat bireylerin rızasını almayı başararak işlev görür. Tüketim toplumunun maskelerini takmadan yaşayabilmek, bireyler için hem teoride hem de pratikte imkânsızdır. Kendine ve türüne yabancılaşmış birey, hayatının her alanında o maskelere bağımlıdır.

Maskelere bağımlılık o kadar banal bir haldedir, insan yaşamına öylesine derinden nüfuz etmektedir ki birey egosu ile personanın savaşımındaki en ufak bir sorunda, soluğu psikiyatrlarda alır, anti-depresanlara boğulur ve çareyi bu ilaçlanmış toplum içinde kendisini (egosunu) uyuşturmakta bulur. Bu savaşın galibi olmak gibi bir dileği bile yoktur. Personayı değiştirememe fikri öylesine

baskındır ki, kendini geri plana atmaktan kaçınmaz. Egoyu, ilaçlar sayesinde, savaşın içinden çekip çıkardığında rahatlayabilir ancak. İlaç bulamazsa, basit ve bir o kadar da yanlış anlaşılmış bir Budizm taklidine sarılır. *Hayatı olduğu gibi kabul etmek* dedikleri felsefelerle, kuantum safsatalarıyla, işe gitmeden önce erken kalkıp yapmaya çalıştığı yoga egzersizleriyle[243] uyuşturur kendini. Aklına asla personayı ortadan kaldırmak gelmez. Gelemez. Kaybedeceği savaşlara girmez ve doğrudan kaybeden olur. Toplumda herkes onun gibi olduğundan, henüz dıştakilerden biri haline gelmediğinden, kendisini kazananlardan biri gibi hisseder. Ayak uydurur. Konformizme dalar. Vazgeçer.

Anlatıcı da aslında benzer bir yolu seçmiştir. Uykusuzluk sorunu baş gösterdiği anda soluğu doktorunda almıştır. Ne var ki, doktoru standart olan ilaç yazma prosedürünü uygulamamıştır anlatıcıya; aksine, destek gruplarına gitmesini ve gerçek acı ile tanışmasını tavsiye etmiştir. Destek gruplarının ve gerçek acının anlatıcı üzerindeki etkisi, vekâleten yaşadığını sandığı acı sayesinde, bir gün öleceği gerçeğine yakınlaşmak olmuştur. Bu da egonun törpülenmesinin bir başka yoludur aslında. Özben-arketipinin düzenleyici rolünü, egonun yavaşça ortadan kaldırılması üstlenmiştir. Personaya savaş açılmamış, özbenin beceriksizliği bir başka toplumsal form olan destek gruplarında tanışılan insanların acısı ile takas edilmiş ve ego da kendi haline (Heideggerci ölüme-doğru-varlık'a) bırakılmıştır. Bu huzur veren düzeni bozan ise psişenin bir başka noktasını etkileyen anima-arketipi ile özdeşleşen Marla Singer olmuştur.

Anlatıcının daha önceden bastırmış olduğu anima, ruh-imgesi, Marla'da vücut bulmuştur. Marla, anlatıcının hiçbir zaman sahip olamadığı özellikleri bünyesinde barındıran karşı cinstir. Şüphesiz, anima-arketipi de personanın etkisi altındadır. Bu önerme, hem Marla'nın kendi kişiliğindeki maskeler (örneğin, yaşlanma takıntısı ve bağlanma korkusu) hem de anlatıcının egosunda yer alan, bir kadında aradığı özelliklerin listesi için geçerlidir. Tüketim toplumunda kadın/erkek ayrımının yerini her ne kadar evrensel

tüketici modeli almış olsa da, toplumda halâ iki karşıt cinse özel olarak ayrılmış/biçilmiş roller vardır. Bu rollerin eskiden var olan üretici veya savaşçı/asker profilleri ile bağlantıları yoktur. Erkek tüketiciler için (Bob örneğinde görüldüğü gibi) kadın gözüne hitap etmek, eskiden kadınlara ait görülen iş ve sembollerde de başarılı olmak ve bunlara rağmen kadınsılaşmamak esasken; kadın tüketiciler için, toplumda kazanılan parayı harcamak, eskiden erkek işleri olarak adlandırılan işlerde başarılı olmak ve ideal tüketici kalıplarını yaratmak, beklentileri karşılamak için atılacak adımlardır. Öyle görünür ki Marla, persona ile ego arasındaki bu savaşı kazanmak konusunda, anlatıcının bir adım önündedir. Bu özelliğinin yanı sıra anlatıcının, sayelerinde personasını törpülemeyi başardığı destek gruplarını elinden alması da, anlatıcıyı yeniden hastalığına doğru itmiştir.

Anlatıcının kişiliği, zaten baskın olan persona, yeniden düzeni eline almaya çalışan özben ve Marla özelinde kişiselleşen anima arasında bir kez daha bölünmüştür.

İşte tam bu anda, ortaya çıkan Tyler Durden olur. O, Jung'un tanımıyla gölge-arketipidir anlatıcı için. Çıplaklar plajında, denizden çıkardığı kütükleri belli bir düzene göre dizip saat tam 16.30'da yakalayacağı *mükemmel gölge* için onları düzenliyor olması bir tesadüf değildir. Gölgenin içinde oturmaktadır Tyler. Bahsettiği "tek bir mükemmel an", gölgenin içinden çıkmaktadır. Palahniuk'in kullandığı bu metafor kesinlikle bilinçli bir tercih olmalıdır: Gölgeyi gözlemleyen olarak anlatıcı ve gölgenin bizzat içinden çıkan Tyler Durden. Ego ve gölge. Bundan böyle hep bir arada olacaklardır.

Gölge, "kişinin kendi cinsiyetinden insanlarla olan ilişkisini etkileyen"[244] arketiptir. Jung'a göre insanın içindeki en iyi ve en kötü, gölgede ortaya çıkar. Kökleri evrimsel tarihe dayanan, insanın hayvani doğasını içeren gölgenin bastırılması, uygar hayata adapte olmanın ilk şartıdır. Bu bastırma, daha önce de söz edildiği gibi, insanın en yaratıcı yönlerinin de bastırılması durumunu beraberinde getirdiği için, mutlaka uyum içinde yapılmalıdır. Üstelik, personanın maskeleri de delilik ile dahilik arasındaki bu seçimi etkileyecektir.

Bilinçdışına itilmiş gölge, yeniden ortaya çıkmaya hazırdır. “Eğer bir kimse kendisini bir kriz ile ya da zor bir hayat tecrübesi ile yüzleşmiş buluyorsa, gölge bu fırsatı, ego üzerindeki gücünü arttırmak için kullanacaktır”.[245]

“Gölge kendisini içsel ve sembolik bir figür içerisinde ya da dışsal dünyadan gelen somut bir figür içerisinde ifade edebilir…; ikinci durumda…, gizli bilinçdışı özelliklerimizden bir veya birden fazlasını çevremizde bulunan ve bu rolü üstlenmek için belirli yapısal özelliklere sahip olan kişilere yansıtırız”.[246] İşte anlatıcının yaptığı da tam olarak budur. Daha sonra görüleceği gibi anlatıcı, Tyler Durden’ın kişiliğinde, kendi olmak isteyip de olamadığı her şeyi bulacaktır. Bilinçdışına bastırdığı her şeyi, Tyler Durden’da arayacaktır.

Gölge, ilk savaşını personaya karşı verir.

Tyler Durden ile tüketim toplumu artık karşı karşıyadır.

242. Calvin S. Hall ve Vernon J. Nordby, *A…* s. 53-55.

243. Carl G. Jung, *Psychology and the East*, R. F. C. Hull (çev.), Londra, Routledge, 1978/2008, s. 81-91.

244. Calvin S. Hall ve Vernon J. Nordby, *A…* s. 48.

245. A.g.e., s. 50.

246. Jolande Jacobi, *Carl…* s. 150.

IV

Peki, kimdir bu Tyler Durden? Yüzde yüz doğal sabunlar yapıp bunları pazarlayan bir müteşebbis midir yalnızca? Sahildeki kütüklerin gölgesinde o tek bir mükemmel anı neden aramaktadır? Onda anlatıcıyı etkileyen hangi özellikler mevcuttur? Tyler Durden'ı kültür endüstrisinin tam karşısına yerleştiren şey nedir?

"Mizacı gereği" (23) yalnızca gece işlerinde çalışabilen Tyler, Paper Street Sabun Şirketi'nin sahibi olması dışında, Bağımsız Sinema İşletmecileri Sendikası'na bağlı yarı-zamanlı bir sinema makinisti ve yine yarı-zamanlı bir garsondur. Ne zaman makinistlerden biri hastalansa ya da işi çıksa veya ne zaman büyük bir yemekli davette, bir balo salonunda ya da lüks bir restoranda garson açığı bulunsa, Tyler oradadır. Çift projektörle çalışan eski sinema salonlarında, tüm bir filmin kayıtlı olduğu altı ila yedi bobini, bu iki projektör arasında seyircilere fark ettirmeden bağlamak ve filmin devamını sağlamakla görevlidir. Alma bobinleri. Besleme bobinleri. Mükemmel olması gereken bağlanma anları.

Mükemmel anları yaratır Tyler.

Müşterilere hissettirmeden, onlara eksiksiz, tam ve bölünmemiş bir film izlettirir. Aynı mükemmeliyeti, garsonluk işinde de göstermekle yükümlüdür. Davetlilere veya restoran müşterilerine, ünlü aşçılar tarafından hazırlanmış yiyecekleri doğru zamanda sunması gerekir. İdeal sıcaklıktaki çorbalar. Halâ erimemiş dondurma ile servis yapılan portakallı pudingler. Sıcacık çayın yanında sunulan "ağız dolusu tatlılar". Parizyen usulü hazırlanmış patatesler. Enfes Maltaise soslu kuşkonmazlar. Romu tam kıvamında ayarlanmış kedidili atıştırmalıklar. Ne eksik ne de fazla tütsülenmiş ve henüz soğumamış somon balıkları.

Ve elbette medeniyetin simgesi, sabunlar. Baudrillard'a göre, kendisini temizlenmesi gereken bir virüs olarak gören postmodern insan, temizliğe, hijyene, temiz olana ve saflığa bilinçdışı bir

bağlılık ve imrenme geliştirmiştir.[247] Sabun, bu postmodern medeniyetin simgelerinden biridir. Şehirli temizliğin simgesidir. Şehir yaşamının devamını sağlayan kanalizasyon sistemlerinin, insan sağlığını korumak ve salgın hastalıkların hızla yayılmasını önlemek işlevlerinin, bugün var olan düzene geçişin ana faktörlerinden biri olması gibi,[248] sabun da insan ömrünün uzamasının, değişen nüfus ve demografi parametrelerinin ve modern tıbbın can damarlarından biri olarak görülür. Tyler Durden, evinde gerçekleştirdiği saponifikasyon (sabun yapımı için gerekli reaksiyon) teknikleri sayesinde, saflığın ve temizliğin bu simgesine can verir.

Ancak, küçük farklarla.

Tyler çalıştığı her işte, yaptığı her şeyi terörize eder. Buradaki *terörizm* sözcüğü ile neyin ima edildiğine geçeceğiz ama önce terörize-etme eyleminin Tyler Durden tarafından *nasıl* gerçekleştirildiğine bakalım. Yarı-zamanlı makinistlik işinde, “yorgun ve [öfkeli], ama asıl [derdi] can sıkıntısı” (27) olan Tyler, kendisinden önceki makinistlerin biriktirip sakladıkları porno film karelerinden birkaçını yürüterek, onları o anda salonda oynayan aile filmlerinin aralarına sıkıştırır. Bir kediyle bir köpeğin maceralarını anlatan sevgi dolu bir filmde, saniyenin altmışta biri kadar kısa bir süreliğine “perdede kalkmış bir penis görünüp kaybolur” (28). Seyircilerin arasındaki hiç kimse ne olup bittiğini anlamaz. Gözleriyle değil, beyinleriyle görmüşlerdir dört kat bina yüksekliğindeki penisleri veya Büyük Kanyon genişliğindeki vajinaları. Anlamazlar. Hatırlamazlar. Birbirlerine söyleyemezler. Ama bilinçdışında, algılamışlardır. Orada olmaması gereken o sahneler, seyircileri rahatsız eder. Durduk yere ağlaşan küçük kızlar, yediği mısır boğazlarında kalmış küçük oğlanlar, aniden ereksiyon vaziyete geçmiş babalar ve bir anda başlarına ağrı girmiş anneler…

Bu kadarla da sınırlı kalmaz Tyler’ın terörizmi; garsonluk işinde de hünerlerini sergilemekten geri durmaz. Anlatıcıya göre, “hizmet sektörünün terörist [gerillasıdır]” (79) Tyler Durden. Servis arabasının üzerine dizilmiş çorba kâselerine işer, tatlıların üzerine

osurur, pudinglerin içine menisini karıştırır, et yemeklerine hapşırır, romlu kedidili tatlısına hepatit virüsü bulaştırır, somon balıklarının içini sümüğü ile doldurur. Daha ilk işinde, ev sahibesine hoş bir sürpriz hazırlamıştır. Garsonluk yaptığı davetin verildiği devasa malikânenin banyosundaki yüzlerce parfüm şişesinden birinin arkasına “Çok sayıdaki seçkin parfümlerinizden birine bir miktar idrar ilave etmiş bulunuyorum” (80) yazılı bir not iliştirmiştir. Üstelik gerçekte bunu yapmamıştır bile. Sanal terörizm. Ama fikri dahi ev sahibesini çıldırtmaya yetmiştir. Çareyi bütün parfümlerini tuvaletin dehlizlerine boşaltmakta bulan “kadıncağız”, banyosunu, birbirlerine karıştıkça ortama rezalet bir koku yaymaktan başka bir işe yaramayan iğrenç bir parfüm buharına boğmuştur.

Terörizm, sabun imalatında da devam eder. Ortaokul fen bilgisi derslerinde de anlatılageldiği gibi sabun yapımı, bitkisel veya hayvansal yağların, alkali metallerle birlikte ısıtılması sonucunda gerçekleştirilir. Tyler Durden, kaynatılan yağı çamaşır sodası ile karıştırmayı tercih eder. Yağ içinse, bitkisel yağları kalitesiz bulur, kırmızı eti ağzına bile sürmez, “tavuk yağı işe yaramaz. Fazla tuz içeren başka yağlar da öyle”. (90) Ve bu anda, Tyler’ın terörizmi yüzünü gösterir. Kurbanlarından biri, Marla Singer’ın annesidir. Marla’nın dudaklarına eklettirmek için biriktirmiş olduğu annesinin-kalça-yağlarını, kendisine kutularca çikolata gönderip yağ oranını arttırarak kaynatır Tyler.

Marla’nın annesinin kalçasındaki yağlar artı çamaşır sodası eşittir sabun.

Aynı formülü, “Amerika’nın en zengin kalçalarından emilmiş… dünyanın en zengin, en şişko kalçalarından” (151) alınmış yağlara da uygular. Liposakşın merkezlerinde, zengin kadınların ve adamların kendi istekleriyle emdirdikleri yağlarını çalar. Bunları kaynatır. Çamaşır suyu ve biberiye ile karıştırarak sabun elde eder. Daha sonra bu sabunları, tanesi yirmi dolardan, bizzat emdirilen yağların sahipleri olan zenginlere satar.

Bu yaptıklarıyla gurur duyar Tyler Durden. Bu terörist eylemlerinin sonuçlarına hazırdır. Parfüm şişelerine yaptığı suikastı

fark eden meslektaşına "Kovdur beni" der, "bu sikindirik iş için ayılıp bayılmıyorum… Kovulmak… herhangi birimizin başına gelebilecek en iyi şey olurdu. Böylece havanda su dövmekten kurtulur ve hayatlarımızla bir şey yapardık". (81)

Tyler Durden, "Adorno-yen bir anti-kahramandır."[249] Adornocu sözde-bireyselleşmenin ve Benjaminci özgür irade halesinin kayboluşunun şekillendirdiği tüketim toplumunda yaşamakta olduğunun ayrımındadır o. Bu toplumun rıza yoluyla bireyleri pasifleştirdiğinin ve bireyler üzerinde sonsuz egemenliğe sahip olduğunun farkındadır. Bu nedenle, –en azından şimdilik– Marksist bir işçi devrimi değildir aradığı. Devrimin başlangıcı için kendisini, vücudunu ve fikirlerini seçmiştir. Bir sosyal örgüte katılmamış, bir partiye üye olmamış, dernek toplantılarında söz almamıştır. Herkesin yalnız olduğu, birbirine yabancılaştığı bir ortamda, devrimin de yalnızlıktan ve bireysel çabalardan doğacağı düşüncesindedir. Belki o da, Adorno ve Horkheimer gibi toplumsal bir devrimin gerçekleşeceği ümidinde değildir; ama en azından kendi üzerine düşeni yapmaktadır. Bireyleri terörize eden, tarih sahnesinden silen, koyunlara çeviren, obsesif tüketiciler haline getiren tüketim toplumuna, kendi terörizmi ile karşılık vermektedir. Tıpkı Žižek'in belirttiği gibi, "Beni terörize etmen konusunda sana ihtiyacım yok" der "bunu ben de kendime yapabilirim".[250]

247. Jean Baudrillard, *Kötülüğün...* s. 60-69.

248. Jamie Benidickson, *The Culture of Flushing: A Social and Legal History of Sewage*, Vancouver, University of British Columbia Press, 2007, s. 78-97.

249. David Simmons ve Nicola Allen, "Reading… s. 118.

250. Slavoj Žižek, "The Ambiguity of the Masochist Social Link", M. A. Rothenberg, D. A. Foster ve S. Žižek (der.), *Perversion and the Social Relation*, Durham, Duke University Press, 2003 içinde, s. 117.

V

Sorun, terör ve kendini-terörize-etmek eylemlerinin Tyler Durden tarafından nasıl algılandığıdır. Burada yapılan, politik ve genelgeçer anlamlarıyla terörizmi ya da terörist eylemleri Tyler Durden üzerinden yüceltmek değil, *Dövüş Kulübü*'nün algıladığı biçimiyle terörizmi deşifre etmeye çalışmak ve diğerinden ayrı bir konuma yerleştirmektir. Bunun için, Arthur Danto ve Baudrillard'ın çalışmaları ile *Dövüş Kulübü*'ndeki terör kavramını karşılaştıran, Evan Schneider'in 2010 tarihli çalışmasına[251] göz atmak, büyük fayda sağlayacaktır.

Schneider'in *Dövüş Kulübü*'nü tartışırken kullandığı terör kavramı, tıpkı bu çalışmada anlaşıldığı gibi, insanın zihninde olup kendi yok oluşuna ya da yok oluş tehdidine karşı bilinçdışı tarafından kışkırtılagelmiş bir olgudur. Kışkırtma, burada terör eyleminin amacını açıklayacak kadar kilit bir eylemdir. Schneider'in Nietzsche'yi terörist bir filozof olarak niteleyen ve entelektüellerin fikirleriyle ulaşabildikleri insanları etkileyebilme gücünü de zihinsel bir terör eylemi olarak gözlemleyen Arthur Danto'ya[252] yaptığı vurgu önemlidir. Tyler Durden'ın şu ana dek incelenmiş olan eylemlerindeki kilit nokta ve bireysel terörizminin altyapısı, tüketim toplumunun kendisini yok eden, birörnekleştiren ve yerine-konulabilir bir nesne haline getiren tehdidine karşı çıkılmasından ibarettir. Bu bir ben-halâ-buradayım savaşıdır. Ve unutulmamalı ki, bu her şeyi ile kendini tekrar eden dünyada bir farklılık yaratan, "düş gücünü harekete geçirebilen tek şey terörizmdir".[253] Amaç, basitçe, kendi varlığını hatırlamak ve hatırlatmaktır.

Aile filmlerinin arasına bilinçdışını hedef alan *pornografik* parçalar sıkıştırmak, büyük davetlerde yemekleri *kirletmek* veya sabun yapımında insanların kendi yağlarını kullanıp grotesk bir *geri-dönüşüm*e imza atmak, Tyler Durden'ın topluma kendini

hatırlatma yollarıdır. Bu eylemler, insanlara fiziksel zarar vermez. Aksine, tamamen zihinleri hedef almıştır. Örneğin, parfüm şişelerine karşı yaptığı –aslında yapmadığı– terör eyleminin ev sahibesine verdiği zarar tamamen psikolojiktir. Kadın bir anksiyete krizine girer ve “Bunu bana kim yapmış olabilir? Kim benden bu kadar nefret ediyor olabilir?” (82) diye yakınarak ağlar. Alacağı cevap, en uzak ihtimalde, bir intikam ile sonuçlanmaktan başka hiçbir işine yaramaz. Anksiyete atağı er ya da geç geçecektir. Banyosu, kırılan parfüm şişelerinin birbirine karışmış berbat kokusundan bir şekilde arınacaktır. Hatta bu olayı öğrenen diğer davetliler bile bir müddet sonra olan biteni unutacaktır. Buradaki terörizm, sadece zihinseldir. Anlıktır. Bir tür kendini-hatırlatma eylemidir. Tüketim toplumu gibi son derece organize bir oluşumun bile, en absürd şekilde de olsa, bir gün hazırlıksız yakalanabileceği bir karşıt-eylemin var olduğunu zihinlere kazımaktır.

Tyler’ın eylemlerinde ahlaki bir sorgulama vardır. Yaptığı işler, toplum tarafından hiç şüphesiz yanlış diye adlandırılacaktır; çünkü tıpkı Orwell’ın Yenikonuş’unda olduğu gibi, kavramlara hükmeden hegemondur. İster Jung’un kolektif bilinçdışı kuramındaki gibi uzun yıllar içerisinde gelişmiş ister dönemsel çevrimler halinde empoze edilmiş olsun, hegemonun ahlak anlayışı, toplumun kendisinden çıkmış gibi algıladığı bir çerçevedir. Tyler Durden ve eylemleri bu çerçevenin dışına taşar. Bu çerçevenin dışına çıkan eylemler de, yanlış eylemler, hatta terör eylemleri olarak görülür. Çerçeveye ve içindekilere saldırır. Ve bu yüzden, toplumsal tabulara saldıran filozoflar (örneğin, Danto’ya göre Nietzsche; Baudrillard’a göre ‘kuramsal anlamda’ bizzat kendisi[254]) birer terörist olarak kabul edilebilirlerse, Tyler Durden da bir teröristtir.

Baudrillard, bahsi geçen hegemonun kodladığı ahlaki kavramlar üzerinden, benzer bir terör tanımı yapar. Onun terör algısı, gerçek değil, semboliktir. Terörist saldırıyı hazırlayan taraf için, saldırı bir terör eylemi değil aksine ahlaki bir zorunluluktur. Saldırılan taraf ise ahlaki açıdan aşağılanmış kurbanı temsil eder. 11 Eylül 2001 saldırılarını örnek vaka olarak alan Baudrillard, İkiz Kuleler’e

saldırı düzenleyen El Kaideli hava korsanlarının birer şehit mi yoksa terörist mi olduğunu sorar.[255] Şehitliği ya da teröristliği gerçekte ne belirler? Veya ortada belirlenebilecek bir şey var mıdır? Schneider'ın da hatırlattığı gibi, aslında gerçekten var olan tek eylem, terör hareketinin kurbanlarının (ve onları sevenlerin) acılarıdır. Acı, hatıralarda birikir. Terörün hatırlatıcı özelliği bir kez daha eylemi tanımlar hale gelmiştir.

Tyler Durden'ın eylemleri –her kim tarafından nasıl adlandırılırsa adlandırılsın– kendini-hatırlatmaya yönelik eylemlerdir. İkinci bölümde bahsedildiği gibi, bireylere kimlik kazandıran şey, Charles Taylor'a göre, bizi fark edilir kılan eylemlerdir. Farklılıklar, bir birey olarak "olmak ya da olmamak"[256] kararının değişkenleridir. Tüketim toplumunun organize bir biçimde bireylikten sürüde yer alan siluetlere çevirdiği insanlar, dikte edilmiş eylemleri ile fark edilirliklerini kaybetmiştir. Tyler'ın eylemleri ise hegemonun kurallarını terörize ettiği için, onu diğerleri arasında fark edilir kılar. Tyler Durden'ın, tüketim toplumundaki diğer (sözde-) bireylerden farkı, her şeyin ötesinde, bir kimlik sahibi olmasıdır. Kıyafetlerinden işlerine, eylemlerinden eylemlerini sağlayan sözlerine kadar Tyler, diğer herkes ve her şeyden ayrılan, fark edilen ve ileride de kendisini hatırlatacak olan bir profil sergiler.

Onun bu farklılığının *farkına* ilk varan, anlatıcı olacaktır.

251. Evan P. Schneider, "The Case of Raymond K. Hessel: The Terrorism of Tyler Durden", *EvanPSchneider.com*'da yayımlanan makale, Şubat 2, 2010, http://evanpschneider.wordpress.com/2010/02/02/the-case-of-raymond-k-hessel-the-terrorism-of-tyler-durden/

252. Arthur Danto, *Nietzsche: Hayatı, Eserleri ve Felsefesi*, A. Cevizci (çev.), İstanbul, Paradigma Yayıncılık, 1965/2002.

253. Jean Baudrillard, *Simülakrlar...* s. 116.

254. A.g.e., s. 110-117.

255. Jean Baudrillard, "The Spirit of Terrorism", R. Bloul (çev.), *Le Monde*'da yayımlanan makale, Kasım 2, 2001, http://www.egs.edu/faculty/jean-baudrillard/articles/the-spirit-of-terrorism/

256. Linda Nicholson, *The Play of Reason: From the Modern to the Postmodern*, Ithaca, Cornell University Press, 1998, s. 129-143.

VI

Tyler Durden'ı tek-kullanımlık-arkadaş olmaktan çıkarıp anlatıcının hayatının merkezine oturtan olay, bir patlamadır. *Dövüş Kulübü* romanına göre, Tyler ile tanıştığı tatil sona ermiş, anlatıcı işine geri dönmüştür. Bir başka uçak yolculuğunu atlatıp evine doğru yol almaya başlayacakken, havaalanında çıkan bir sorun *yuvasına* dönüşünü biraz geciktirir. Güvenlik paranoyası ile boyanmış havaalanlarından birinde, muhtemelen açık kalan tıraş makinesi 'veya vibratörü' nedeniyle, bir şekilde titremekte olan valizine el konulmuştur. Gerekli prosedür ve dil dökme işleminin anlatıcıya kaybettirdiği zaman, belki de kendisini olası bir faciadan son anda kurtarmıştır. Zira o bürokrasinin zorlu yollarında emeklemekteyken, eksiksizliği ve sunacağı rahatlık için günlerini, aylarını, hatta yıllarını harcadığı, en son çıkan mobilyalarla döşediği dosya dolabı, kendi içinde oluşan bir patlama nedeniyle havaya uçmuştur.

Anlatıcının kendisini evine getiren taksiden indiğinde gördüğü manzara, tam anlamıyla şoke edicidir. Uğurlarına binlerce dolarını ve değerli zamanını harcadığı tüm o yemek takımları, sehpalar, ayaklı lambalar, koltuklar, çevre dostu çatal-bıçak setleri, şapka kutuları, yastık ve yorgan çarşafları, buzdolabını dolduran çeşit çeşit soslar ve baharatlar, içerisinde tanımadığı insanların fotoğraflarının olduğu resimler ve ona "kimliğini" kazandıran diğer tüm tüketim malları, artık evinin önündeki caddeyi dekore etmektedir. Bu evi alırken emlakçının öve öve bitiremediği kalın duvarlar, sonunda bir işe yaramış, patlamanın diğer dairelere sıçramasını engellemiştir.

Bu kargaşa içerisinde, polislerin iz üstünde olduğunu belirtip anlatıcıyı hem teselli etmeye çalışan hem de ona günümüz-gençlerindeki dikkatsizlik ve kıymet bilmezlik konusunda nutuk çeken bir kapıcı figürü bulunmaktadır. Kapıcı, tüketim toplumunun olmazsa olmaz sözde-karşıt otoritelerinin her birini temsil eder.

Tüketimin bireyi tüketmesine izin vermemesi üzerine yaptığı konuşma, belli bir yaşa gelmiş ve halâ tam olarak istediklerini tüketebilecek maddi güce kavuşamamış ama şayet böyle bir maddi gücü olsa, hiç şüphesiz kendisi de nutuk çekilenlerden biri olacak olan orta yaş üstü tecrübe denemesidir. Babanız gibi. Amcanız gibi. Dayınız gibi. Kabul etmediğiniz iş teklifleri yüzünden yanlış yaptığınızı düşünen komşularınız gibi. Gün boyu yakın gözlüklerinden ayrılmayıp gazetelere gömülen asker veya öğretmen emeklisi aile dostlarınız gibi. Tüketim toplumunun talihlilerinden olmamış ama oradan dışarı da atılmamış yakınlarınız gibi. Eleştirdikleri düzen-in içine çocuklarını sokmak isteyen eski solcular/sağcılar gibi. Kapıcı karakterinin ağzından dökülenler, onların cümleleri gibi:

"Bugünkü gençlerin çoğu etrafa hava basma derdinde… çok fazla para harcıyorlar… Bugünkü gençlerin çoğu ne istediğini bilmiyor… Bu gençler var ya, bütün dünya onların olsun istiyorlar… Eğer ne istediğini bilmezsen… bir bakarsın istemediğin bir sürü şeyin olmuş." (44)

Hayatını adadığı evini kaybetmenin şoku altında ne yapacağını bilmeyen, kapıcı ile cisimleşmiş toplumsal otoritenin sözlerinin altında yeniden strese giren anlatıcı, tüm bunlardan kurtulma, bir anlığına da olsa mükemmelliğin içinde kaybolma amacıyla, henüz yeni tanıştığı Tyler Durden'a sığınır. Zihninden geçenler, Tyler'a yakaran birer dua gibidir adeta.

"Lütfen Tyler, lütfen yardım et… Lütfen Tyler, lütfen kurtar beni… İsveç malı mobilyalardan kurtar beni. İncelikli sanat eserlerinden kurtar… Hiçbir zaman tamamlanmış olmayayım, ne olur. Hiçbir zaman halimden memnun olmayayım. Hiçbir zaman kusursuz olmayayım. Kurtar beni Tyler, kusursuz ve tamamlanmış olmaktan kurtar." (44)

Onun bu çağrısına, Paper Street'teki evindeki telefondan yanıt verir Tyler Durden. Bir barda buluşmak için anlaşırlar. Filmdekinin aksine, Tyler'ın anlatıcıya tüketim toplumu ile ilgili nutuk çekmesi gerekmez. O muhteşem hitap kabiliyetini devreye sokmasına da

gerek yoktur henüz. Anlatıcı, Tyler'ın sahildeki bir anlık mükemmeliyet arayışından ve zihinsel teröründen zaten yeterince etkilenmiş durumdadır. Ona teslim olmak, anima ve persona arasında sıkışıp kalmışlıktan kurtulmak için egosunu gölgeye yakınlaştırmaktır. Temiz çocuk, karanlık kardeşine uymaya karar vermiştir. Ama öncesinde, Tyler'ın anlatıcıdan *ufak* bir ricası olacaktır:

"Bana bütün gücünle vurmanı istiyorum." (44)

VII

Dövüş böyle başlar.

İlk dövüş kulübü tam da bu anın içinden doğar.

Kültürel hegemonyanın sözde-bireyselleştirdiği, birörnekleştirdiği, yığınların arasındaki bireye “önemsizlik hissi”[257] verdiği ve herkesi birbirinin kopyası ve yedeği haline getirdiği bir düzende ruhunu hasta eden sıradan bir adamdır anlatıcı. Otuzlu yaşlarının başındadır. Toplumun ondan beklediği her şeyi eksiksiz bir halde yerine getirmesine rağmen ruhundaki boşluğu dolduramamıştır. Tüketmekten fazlasına ihtiyaç duyar. Gerçekten ölmekte olanların yanına gidip onları kendisinin de onlardan biri olduğuna inandırıp ölmekte-olmanın verdiği huzura kavuşmaya çalışacak kadar çaresizdir. Burada bulduğu aydınlanma da Marla Singer’ın, bir başka sahtekârın, varlığı ile son bulacaktır. Üstelik Marla’da ruh-imgesini de bulmuştur. Zaten başından beri kişiliğini bir düzene koymakta yaşadığı sorunlar, artık misliyle katlanmaktadır. Toplumun baskısı, Marla’nın varlığı ve kendi kişiliği arasında bölünmek üzereyken Tyler Durden ile tanışır. Tyler, tıpkı Marla gibi, anlatıcının olmak isteyip de olamadığı her şeydir. O, bir “ayna-görüntüdür”;[258] anlatıcıya hem yapabileceklerini hem de yapamadıklarını gösterir. Âşık olmaya başladığı Marla’dan farklı olarak, anlatıcı Tyler’a karşı bir sorumluluk da hissetmez. En azından başlangıçta. Tyler, anlatıcının gölgesine sığınabileceği bir eldir.

Ancak o elin de anlatıcıdan istekleri vardır. Tıpkı tüketim toplumundan destek gruplarına geçişte olduğu gibi, destek gruplarından Tyler Durden’a sığınmasında da, anlatıcı kendi üzerindeki otorite figürünü bir başkası ile takas etmiştir. O, kendi başına ayakta kalabilmekten çok uzakta, sıradan bir sözde-bireydir.

Her zaman bir başkasının, bir liderin, bir otorite figürünün kanatları altında olmak zorundadır. Ve bütün otoritelerin, korudukları-yönettikleri kimselerden istekleri olur. Toplum, anlatıcıdan tüketmesini ister. Destek grupları, ondan hasta olmasını bekler. Tyler Durden'ın anlatıcıdan isteği ise dibe vurmasıdır. Bunun ilk adımını, Tyler'a, yani otoritenin bizzat kendisine karşı, bir şiddet eylemi göstermesi olarak belirlemiştir. Otorite olarak Tyler, kendisine, otoritenin vücut bulmuş haline karşı gelinmesini bekler. İçinden çıkılmayacak bu paradoks, başlangıçta anlatıcıyı ürkütse de daha sonra bir alışkanlık haline gelecektir: kendisini reddetmesini isteyen otoriteye boyun eğerek, onu reddeden birey. Elbette, her şey bununla sınırlı kalmayacaktır.

Dövüşün ötesine geçeceğiz ama önce, Tyler'ın anlatıcıdan kendisine vurmasını isteyişinin altını biraz daha eşelemek gerekiyor. Bunu yapmadan, örgütlü dövüşü (dövüş kulübünün kendisini) ve sonrasını anlamak mümkün olmayacaktır. Ancak bunun için, şu ana dek Tyler Durden ile anlatıcının ilişkisini, üzerinden algılamaya çalıştığımız Jung'un gölge-persona-ego kuramı yeterli olamaz. Her ne kadar gölge ve persona, Jung'a göre kalıtımsal bilinçdışının birer ürünü, dolayısıyla da tarihsel-toplumsal birer fenomen olsalar da; arketip kuramı, bu tarihsel-toplumsal yapıyı ve bu yapının birey üzerinde nasıl etkili olabildiğini tam olarak açıklayabilecek varsayımlara ve iddialara sahip değildir. Gölge karakterinin, uygar dünyayı reddeden yanının kuramsal altyapısı, yalnızca Jung'un arketip kuramından yararlanılarak doldurulamaz. Tüm bunları kuramsal bir altyapıya oturtabilmek için bir başka psikanaliste başvurmak şarttır: Sigmund Freud.

257. Matt Jordan, "Marxism, Not Manhood: Accommodation and Impasse In Seamus Heaney's Beowulf and Chuck Palahniuk's Fight Club", *Men and Masculinities*, 4 (4), 2002, s. 372.

258. Bruce R. Burningham, *Tilting…* s. 67.

VIII

Genelgeçer yargı, Freud'un psikanalitik kuramının bireysel bir kuram olduğunu kabul eder. Oysa onu, "burjuva toplumunun liberal bir eleştirmeni" olarak nitelemek ve psikanalizi de "toplumun insan üzerine [bindirdiği] gereksiz yükleri"[259] ve bunların sonuçlarını inceleyen bir toplum bilimi olarak görmek de mümkündür. Bilinçdışından daha fazla yaşam gücü elde etmeyi arzulayan Jung'un kuramının aksine, Freud'un amacı, insanın doğumundan itibaren toplum tarafından şekillendirildiğini öne sürdüğü bilinçdışı olgusunu bastırmaktır.[260] Bu nedenle, Freud'un kuramının kötümser bir varsayım üzerinden evrildiği düşünülebilecek olsa da, ona göre karakter, asla durağan bir veri olamaz. Dinamiktir, sürekli farklı gerilimlerin altında şekillenir ve sıklıkla değişebilir. Bu nedenle, bugün içinde yaşanılan karamsarlık, herhangi bir gelecekte, iyimserliğe doğru yol almaya da başlayabilir. Freud, bu anlamda, hem bir rasyonalist (akılcı) hem de bir romantiktir.

Freud'un psikanalitik kuramının amacı, ruhsal (*psychical*) dünyayı zihnin üç farklı bölümüne ayırmaktır: insanın halihazırdaki düşünme süreçlerini ve farkında olduğu şeyleri içinde barındıran bilinç (*the conscious*); insanın bir zamanlar farkında olduğu, an itibariyle bir biçimde bilincin dışında gizlenen, fakat her an yeniden bilinçte kendilerine yer edinebilecek şeyleri içinde barındıran bilinçöncesi (*the preconscious*) ve bir biçimde bastırılmış ve normal yollardan bilince ulaşması mümkün olmayan şeyleri içinde barındıran bilinçdışı (*the unconscious*).[261] Her ne kadar ilk iki kategori, Jung'un bilinç ve kişisel bilinçdışı olarak adlandırdığı kavramlarla yakınlık gösteriyor olsa da, Freud'da kolektif bir bilinçdışından bahsetmek anlamsızdır. Zira hem bilinç hem de bilinçdışı, çocukluktan itibaren öğrenilen ve edinilen tecrübelerle

bireye özel olarak ama toplumsal bir biçimde gelişir. Bu çerçevede Freud'a göre, insanın öznelliği, "bilinçli bir öz-farkındalık ile bilinçdışında bastırılan arzular arasında"[262] bölünmüş durumdadır. Bilinçli olanın aksine, bilinçdışı olanın gerçeklikle bir bağlantısı yoktur, sebep-sonuç zincirinde ya da mantık veya pazarlık denklemlerinde yer almaz; bilinçdışı olan yalnızca kendini koruma, haz ve libidinal (cinsel) doyum arayışındadır.[263]

Freud'a göre "insan, temelde soyutlanmış bir varlık olup esas amacı hem benliğiyle (ego) hem de libidinal istekleriyle ilgili en yüksek derece doyum elde etmektir. Freud'un insanı, psikolojik olarak dürtülenen ve güdülenen *homme machine*'dir".[264] Bu dürtülerin ve güdülerin tetiklediği insan davranışları, duyguları, algıları ve düşünceleri ise insanın zihinsel yapısını oluşturan üç öğenin karşılıklı etkileşiminden/savaşımından doğar: id (*the Id – das Es*), ben/ego (*the Ego – das Ich*) ve üstben/süperego (*the Superego – das Überich*). Freud'un 1923 yılında yayımladığı bu topografi, bilinç-bilinçöncesi-bilinçdışı sıralamasından farklı olup bilhassa Birinci Dünya Savaşı'nın etkisiyle çalışmalarını daha çok toplumsal psikanalize yöneltecek olan Freud'un toplum anlayışının da temelini oluşturur.

İnsan kişiliğinin (ya da psişenin) bilinçdışı tarafından en derinden etkilenen bölümü iddir. İd, dış dünya ile herhangi bir temastan olabildiğince uzakta, "içerideki yabancı bölgedir".[265] İçeriğinde, her türlü ilkel dürtüyü barındırır. O "haz ilkesinin"[266] (*the pleasure principle*) evidir. Her tür davranışta, düşüncede, duyguda ve algılayışta acıdan sakınır, hazzı arar. Gerçekliği algılamaz, doyuma göre hareket etmek ister. Libidonun ve güdülerin deposudur. Açlık, cinsellik ve kendini koruma (türünü devam ettirme) gibi insan-öncesi (hayvani) gereksinimlerini doyurma uğraşındadır. İd, "kişiliğin karanlık ve ulaşılamaz parçası" olup "mantık yasalarının hüküm sürmediği"[267] bir kaos ortamını arar (Jung'un gölge-arketipi ile id arasında, bu yönden ciddi bir yakınlık kurulabilir). Yalnızca mantık yasaları değil, ahlaki ya da toplumsal herhangi bir yasa da idde etkin değildir. İyi ile kötünün ayrımı bu noktada boşa bir

çabadır. Zevk ve acı, herhangi bir işlevi olan yegâne iki kutuptur. İdde zaman algısı olmadığından, "idin sürüklediği hiçbir zihinsel algı, zaman içinde değişmez".[268] Libido, ide enerji sağlayan ana kaynak konumundadır. Onu etkileyen güdüler ise yaşam içgüdüsü (*Eros – the life instinct*) ve ölüm içgüdüsüdür (*Thanatos – the death instinct*).[269]

Freud'un ego adını verdiği ikinci zihinsel yapı öğesi ise kurama göre "idin, [Algı-Bilinç] aracılığıyla dış dünyadan gelen etkilerle değişmiş olan bir [bölümünü]"[270] oluşturur. İd ile egoyu birbirinden ayıran keskin sınırlar olmasa da işlevleri oldukça farklılaşmıştır. Haz ilkesini barındıran idin aksine, ego "gerçeklik ilkesinin"[271] (*the reality principle*) evidir. Bu bölgede zihin, mantık yasalarıyla ve toplumsal yasalarla karşı karşıyadır. Algılama, tanıma, muhakeme etme ve hafızaya alma gibi olgular/eylemler, ego tarafından gerçekleştirilir. Bu tip zihinsel işlemlerin tutarlı ve mantıklı bir biçimde düzenlenişi de egoda gerçekleşir. Bu noktada belirtilmesi gereken şey, egonun id gibi doğuştan ya da kendiliğinden var olan bir kısım olmadığı; aksine doğumdan/çocukluktan itibaren gelişen bir yapı olduğudur: İd ne kadar derinlerde yer alıp *saklanıyorsa*, ego da o kadar *dış dünyaya yakın* bir biçimde gelişimini sürdürür.[272] "Dış dünya ile bağlantı, ego için belirleyici faktördür".[273] Üstelik ego, gücünü id gibi libidodan ya da içgüdülerden almadığı için ondan daha zayıftır. At ve binicisi arasındaki ilişkiyi örnekleyen Freud'a göre, bu örnekte id dizginlenmesi gereken atı simgelerken, ego kontrolü elinde tutan ama belli bir noktada halâ atın hareketlerine baskın çıkamayabilecek biniciyi simgeler.[274] Ayrıca "haz ilkesinden gerçeklik ilkesine geçiş, egonun gelişimindeki en önemli yol ayrımlarından biridir".[275] Ancak unutulmamalıdır ki, buradaki *geçiş* sözcüğü, haz ilkesinin mutlak bir biçimde geride bırakılışına değil, yalnızca *bastırılmasına* işaret etmektedir. Ego, tüm gelişimi boyunca id ile olan savaşına devam edecektir. Üstelik id, egonun savaşması gereken tek canavar da değildir.

Freud'a göre "egonun üç efendisi bulunur: dış dünya, id ve

süperego”.[276] Bu efendilerden süperego, aynı zamanda zihnin yapısını oluşturan üçüncü kısımdır. Esasen, Freud’un süperego kavramsallaştırması 1914 yılında yazmış olduğu *Zur Einführung des Narzißmus* [Narsisizm Üzerine] isimli kitabıyla gerçekleştirilmiştir.[277] Bu kitapta, egonun kendisini bir aşk-nesnesi halinde göstermesi durumunu narsisizm olarak tanıtan Freud, böyle bir durumun gerçekleşmesi için insanın kendisinden ayrı içsel bir kendi-imajına sahip olması gerektiğini düşünmüş ve bu yapıya da ideal ego (*the ego-ideal*) adını vermiştir; ancak 1923 tarihli *Das Ich und das Es* [Ego ve İd] isimli kitabından itibaren, bu yapı süperego olarak adlandırılagelir.[278] Süperegonun (ya da ideal egonun) kavramsallaştırılmasının bir başka nedeni de, bireysel farklılıkların, yalnızca id ve ego ayrımı ile açıklanamıyor oluşudur. İlkel güdüler ve libidinal enerji her insanda var olduğuna ve rasyonellik de, Aydınlanmadan bu yana toplumsal bir kavram olduğuna göre, insanların birbirlerinden farklılaşmaları beklenmez. Oysa bir insanın kendine bir *ideal* belirleyip gerçek egosu ile bu ideal egonun sürekli karşılaştırılması altında hareketlerine, duygularına, anlık tepkilerine ve hatta arzularına yön vermesi, o insanı diğerlerinden ayırabilir.

Süperego, doğumdan itibaren önce ebeveynler, ardından da toplum ve toplumsal kurumlar (okul, din, siyaset, vs.) tarafından insanlara öğretilen değerlerin, toplumsal normların ve ahlak kurallarının insan zihninde biriktiği kısımdır ve doğrudan idin arzularının karşısına kurulmuştur.[279] Ebeveynlerin, öğretmenlerin, din adamlarının ve hatta politikacıların istekleri, her türlü *aşırı* ya da idde olduğu gibi, hayvani arzuların bastırılması yönündedir. Bu nedenle süperegonun görevi, libidinal olanı kısıtlamak ve “egonun davranışlarına kesin standartlar belirlemektir”.[280] Libidonun kısıtlanması hem bastırma hem de yüceltme (*sublimation*) yolu ile gerçekleştirilebilir: İlkinde, cinselliği ima eden her şey hor görülüp tiksinti yaratan bir forma getirilirken; ikincisinde, libidinal enerjinin başka alanlara (örneğin, sanat formlarına) aktarımı söz konusudur.[281] Öte yandan, egonun davranışlarına getirilen kesin standartların en önemli bekçisi, bilhassa ebeveynlerin eleştirileri ile

oluşmuş, vicdandır (*conscience*).[282] Freud'a göre vicdan bireysel değil, toplumsal bir olgudur. "Eğer bu standartlara uyulmazsa, aşağılık duygusu [*inferiority*] ve suçluluk [*guilt*] süperegonun en büyük yardımcıları olacaktır".[283]

İşte önce ebeveynler ile birey, daha sonra da toplumun kurumları ile birey arasında gerçekleşen bu alışveriş, kendisine Freud'un toplumsal kuramının temelinde yer bulur. Kişinin çoğunlukla bilinçdışına hükmeden toplumsal standartlar/normlar/kurallar ve bunların uygulanmaması durumunda kendisinde hissettiği suçluluk temelli vicdan azabı, şu ana dek Adorno ve Horkheimer, Gramsci, Debord ve Baudrillard'ın üzerinden tartışılagelen, toplumun birey üzerindeki hükümranlığını psikanalitik bir altyapıya oturtur.

Bu noktaya değin mümkün olabildiği kadar basit bir biçimde özetlenmeye çalışılan Freud'un toplumsal kuramına, anlatıcının Tyler Durden ile olan ilişkisini yansıtmaya çalışacak olursak, bir kez daha anlatıcı merkezli bir yol izlememiz gerekecektir. *Dövüş Kulübü*'nün anlatıcısının ve yan rollerdeki karakterlerin kişiliklerini etkileyen süperego, şüphesiz tüketim toplumun kurallarını, işleyişini ve ahlak anlayışını bireylere dayatmıştır. Adorno ve Horkheimer'in Tocqueville'den yaptığı alıntı hatırlanacak olursa, geç-modern çağın hegemonu, bireylerin bedenlerini değil ruhlarını tehdit eder. Ona uyulmadığı takdirde başlar kesilmez; aksine, suçluluk duygusu ve vicdan azabı çekilir. Kültürel hegemon, doğrudan ebeveynlerin çocuklarına öğrettikleri ve toplumsal kurumlarda tekrarlanan şablonları hedef alır. Bebekten, daha ilk doğduğu günden itibaren, tüketim toplumunun en çok da o toplum tarafından benimsenmiş başarı mitoslarının içinde yer alması beklenir. Daha kendi başına ayakta bile duramayan çocuk, *büyüyünce* doktor, mühendis, bilim adamı, başbakan olacaktır. Çok para kazanacak, annesini-güzel-evlerde-yaşatacaktır. Çok güzel bir kızla ya da çok yakışıklı bir erkekle evlenen prens veya prensestir tüm bebekler. Kusursuz güzelliktedirler. Gözlerini bile açamayan bu bebekler, o-güne-kadar-görülen-en güzel ve en akıllı bebeklerdir. Beklentiler, daha sonradan gün yüzüne çıkacak ideal ego, daha ilk günden itibaren altından

kalkılamayacak kadar büyüktür.

Ve her şeyin özgürce yapılabilmesi mottosu üzerine kurulu bu toplumda dahi, id bastırılmaktadır. Adorno ve Horkheimer, bu bastırılmayı çizgi filmler üzerinden enfes bir biçimde tasvir etmiştir:

"Günümüzde çizgi filmler sadece teknolojik aklın hakikat üzerindeki zaferini teyit eder. Bundan birkaç yıl öncesine kadar bu filmlerin, ancak son dakikalarda izlenen kovalamacanın girdabında çözülen tutarlı bir olay örgüsü vardı… Şimdiyse zamansal ilişkiler yer değiştirmiştir. Çizgi filmin daha ilk sekanslarında, olayların akışı sırasında yıkımın gerçekleşeceği bir olay motifi verilir: Kahraman, seyircinin tezahüratı eşliğinde bir paçavra gibi yerden yere vurulur. Örgütlenmiş eğlencenin niceliği böylece örgütlenmiş gaddarlığın niteliğine dönüşür. Film endüstrisinin gönüllü sansürcüleri, yani suç ortakları eğlence görüntüsü altında ekranda sürüp giden avı koruyup kollarlar. Komiklik, bir sarılma sahnesinin izleyicide uyandıracağı varsayılan hazzın önünü kesip doyumu pogrom gününe erteler".[284]

Daha bebekken bile, bilinçdışında hazzın ertelenmesinin propagandası yapılmaktadır. Ancak bir yandan da ön-haz hedef alınır.[285] Ön-hazzın kışkırtılması, libidoyu tüketime doğru *yüceltmiştir*. Sanat hafifledikçe, boş geçirilen zaman, sanatsal faaliyetler yerine libidonun bir başka biçime dönüşüp harcanacağı sportif faaliyetlere ayrıldıkça, bireylerin libidinal enerji harcamaları, tüketim ürünlerine odaklanacaktır. Yeni çıkan bir kıyafeti satın almak, daha önce hiç tatmadıkları İtalyan dondurmasının tadına bakmak, saçlarını en iyi şampuanla yıkamak, en son çıkan mobilyalarla ev döşemek, yüz gerdirmek, bol ödüllü dizileri izlemek veya internetten porno indirip mastürbasyon yapmak, libidonun bastırılmadan ya da yüceltilmeden *harcanması* anlamına gelir. Anlatıcıyı ve *Dövüş Kulübü*'ndekileri etkileyen süperegonun başlıca hedefi, libidinal enerji kanallarını tüketime aktarmaktır.

Anlatıcı da bu yeni standartlara tümüyle uymuş gibi görünür başta. Büyük ihtimalle öyledir de. Marla Singer gelene kadar idini ve onun klasik aktivitelerinden olan cinselliği ve şiddeti bastırmış, hatta tüketime kanalize etmiş gibi görünmektedir. Anlatıcı kimliği,

tüm roman boyunca bir kez bile seks yapmaz. Her türlü şiddet eyleminin karşısındadır. İdi, tamamen süperegonun denetiminde bastırılmışa benzer. Ancak aynı zamanda, egosu da bastırılmıştır. Onu diğerlerinden ayıran şey, yine bir süperego ürünü olan, satın aldığı mobilyalardır. Ama onlardan başkalarında da vardır. Audi marka arabasının tıpkısını bir başkası da kullanır. Zaten tüketim toplumunun standartlarıyla törpülenmiş süperego, insanları birer tüketici haline getirip kimliksizleştirme konusunda oldukça başarılıdır. Gerçeklik ilkesini dosdoğru kendisi oluşturmuş, haz ilkesini de başka alanlara yöneltmenin yollarını bulmuşa benzemektedir. Bu iki ilke arasında gidip gelen insan-toplum ilişkisinde, tüketimden kaçış yoktur.

Ancak önce Marla Singer, sonra da Tyler Durden, bu tutsaklıkta kısılıp kalmamış kişilikler olarak aykırılık gösterir. Marla'yı bu haz-gerçeklik ilişkisinde gerçekliğe bağlayan şeyler halâ mevcut olsa da (yaşlanma ve bağlanma korkuları), Tyler Durden sanki tüm zincirleri kırmış gibidir. Hem Marla'nın hem de Tyler'ın egoları, anlatıcınınkinden çok daha belirgindir. Dış dünyaya, süperegoya ve hatta idlerine bile daha az hizmet etmektedirler. Ancak özellikle – daha önce Jung'un hazcı gölge-arketipi olarak da tanımlanmış olan– Tyler Durden, hem erkek olması hem de daha ayrıksı bir egoya sahip olması nedeniyle, anlatıcı için yeni ideal ego figürünü temsil eder hale gelmiştir. Bir başka deyişle, anlatıcı, ideal egosunun yerine bir başka insanı koymuştur. Toplumun standartları altında ezilen; yeni standart arayışları, destek gruplarına Marla'nın da katılması ile son bulan; ve kendi egosunu süperegonun önüne geçiremeyecek kadar güçsüz olan anlatıcı, yeni standartlarını ve ideallerini Tyler Durden'ın kişiliğinde bulmuştur. Uyması gereken kurallar artık eskisinden, bir başka deyişle, tüketim toplumununkinden farklı olacaktır. Önceden de belirtildiği gibi, ilk kural, yeni standartlara (yeni ideal egoya) okkalı bir yumruk atmaktır.

259. Erich Fromm, *Psikanalizin…* s. 47.

260. A.g.e., s. 53-57.

261. Sigmund Freud, *Haz İlkesinin Ötesinde – Ben ve İd*, A. Babaoğlu (çev.), İstanbul, Metis

Yayınları, 1923/2009, s. 75-79.

262. Anthony Elliot, *Social…* s. 26.

263. A.g.e., s. 22-28.

264. Erich Fromm, *Psikanalizin…* s. 48.

265. Tony Thwaites, *Reading Freud: Psychoanalysis As Cultural Theory*, Londra, Sage, 2007, s. 39.

266. Sigmund Freud, *Haz…* s. 22.

267. Sigmund Freud, *New Introductory Lectures on Psychoanalysis*, J. Stratchey (çev.), New York, W.W. Norton Co., 1933/1965, s. 73.

268. A.g.e., s. 74.

269. Erich Fromm, *Psikanalizin…* s. 51.

270. Sigmund Freud, *Haz…* s. 85.

271. A.g.e., s. 23.

272. Sigmund Freud, *New…* s. 75-77.

273. A.g.e., s. 75.

274. A.g.e., s. 77.

275. Sigmund Freud'dan aktaran, Preston J. Cole, *The…* s. 45.

276. Sigmund Freud, *New…* s. 77.

277. Sigmund Freud, *Narsisizm Üzerine ve Schreber Vakası*, S. M. Tura ve B. Büyükkal (çev.), İstanbul, Metis Yayınları, 1914/2007.

278. Robert Bocock, *Sigmund Freud – Revised Edition*, Londra, Routledge, 1983/2002, s. 75-78.

279. Sigmund Freud, *Haz…* s. 89-90.

280. Sigmund Freud, *New…* s. 78.

281. Sigmund Freud, *Haz…* s. 85.

282. A.g.e., s. 95.

283. Sigmund Freud, *New…* s. 78.

284. Theodor W. Adorno ve Max Horkheimer, *Aydınlanmanın…* s. 185.

285. A.g.e., s. 187.

IX

"İlk dövüş kulübünde sadece birbirimizi yumruklayan Tyler ve ben vardık." (47)

İlk yumruğu atan anlatıcı olmuş olsa da, tıpkı ego ile süperego arasındaki sürekli-savaş gibi, yumruklar karşılıklı olacak, hatta başka egoları da yanına çağıran yumruk partisine, dövüş kulübüne giden yol açılacaktır. Burada eylemin doğrultulduğu hedeflerin (ego ve süperego) önemi kadar, eylemin kendisinin de önemi vardır: Yumruklar ve kavga, idde libidonun (Eros) yanındaki ikinci içgüdüyü, ölüm içgüdüsünü çağrıştırır.

"Bireyde var olan saldırganlığın [*aggressiveness*] kısıtlanması, toplumun bireyden talep ettiği ilk ve muhtemelen en ciddi fedakârlıktır. Tehlikeli saldırgan dürtülerin yerine geçen süperego kurumu, isyana meyilli mıntıkalara gidilecek karargâhları tanıtır. Ancak diğer yandan… ego, toplumun arzularına göre fedakârlıkta bulunmaktan, başkalarına karşı kullanabileceği saldırganlığın yıkıcı eğilimlerini devretmekten, mutlu değildir".[286]

Tyler Durden'ın verdiği vur-emri, yalnızca otoriteye başkaldırıyı simgelemez. O aynı zamanda, süperegonun idi baskılama yöntemlerinin başlıcalarından olan saldırganlığı engelleme komutunu da tersine çevirir. "Ego ile süperegonun arasındaki gerilimden doğan egonun aşağılık duygusunu"[287] ve elbette tam da bu duygunun karşısında yer alan süperegonun üstünlüğünü (*superiority*) alaşağı eder. Tyler, kuralları koyan olmasına rağmen savaşı kazanmayı istemiyor gibidir. Bunu, romanda bulunmasa da, filmde kendine önemli bir yer edinen, dövüş kulübünün düzenlendiği barın sahibi Lou ile olan meşhur kavga sahnesiyle de örnekleyebiliriz. O kısacık sahneden anlaşıldığı kadarıyla Lou, İtalyan aksanlı bir mafya babasına benzeyen tipiyle, hem işinde hem de yaşantısında otorite figürünü sergiler. Daha ilk anda Tyler'a

vurmaktan, hatta onu silahla tehdit etmekten çekinmez. Oysa o da, tıpkı diğer bireyler gibi, süperegonun standartlarına uymak zorunda kalan, egosu ile bu standartları dengelemenin savaşımını veren bir bireydir. Bir başka lider ve otorite sembolü olan Tyler Durden'ın, Lou'dan ve ondan yiyeceği dayaktan çekinmemesi, Lou'nun bilinçdışına yerleşmiş ego-süperego ikilemini altüst eder. Dövüşü kazanmasına rağmen, oraya geliş amacından (barı geri almaktan) vazgeçmesi, bu anlık altüst oluşun yan etkisidir. Tyler Durden'ın meselesi, dövüşleri kazanmak ya da kaybetmek değil, insan bedenleri üzerinden, klişeleşmiş ego ile süperego kavgasını yeniden sorgulamaktır. Onu, yalnızca anlatıcının gözünde değil, diğer bireylerin gözünde de çekici yapan budur.

Peki, Tyler Durden'a bu özellikleri veren nedir? Süperegonun tiranlığına karşı ayakta kalmasını ne sağlamaktadır? Onda, insanların ve elbette anlatıcının bir başka süperego, bir başka ideal görmelerini sağlayan şey nedir? Yeni bir ideal ego olarak Tyler Durden'ın gücünün kaynağı nedir?

Bu sorulara uygun bir yanıt bulmak için ilk olarak sormamız gereken soru, herhangi bir süperegonun kaynağının ne olduğudur. Bunun için de Freud'un kuramına ve psikanalizin en çok tartışılan kuramlarından birine dönmek zorundayız.

286. Sigmund Freud, *New…* s. 110-111.

287. A.g.e., s. 65-66.

X

Freud'un süperego ya da ideal ego kavramsallaştırmasının temelinde özdeşleşme kavramı yatar. "Psikanalize göre özdeşleşme, bir başka insanla kurulan duygusal bağın ilk dışavurumudur".[288] Doğumdan hemen sonra libido yalnızca kendine dönükken (otoerotizm – *auto-eroticism*), daha sonra erkek-çocuk,[289] baba figürüne özel bir ilgi gösterip kendisini babasıyla özdeşleştirir.[290] Bir başka deyişle, erkek çocuğun özdeşleştiği ilk kişi babasıdır ve bu özdeşleşme süperego oluşumunun da ilk adımı olarak görülür. Ancak bu aşamadan sonra işler rayından çıkar. İleriki aşamalarda, erkek çocuk önceleri yalnız kendisine yönelttiği libidosunu, artık (bir kadın olarak) annesine yöneltmeye başlamıştır. Bu durumda, çocuğun kendisini özdeşleştirdiği babası ile arasında, annesine yönelttiği libidinal ilgi nedeniyle, ilk gerilim/rekabet ortaya çıkar. Freud bu karşıtlığa, mitolojik bir hikâyeden alıntı yaparak Oidipus Kompleksi adını vermiştir.[291]

Baba ile çocuk arasında yaşanan gerilimin iki boyutu vardır: Çocuk bir yandan kendisini koruyan ve daha önce kendisi ile özdeşleştirdiği baba figürüne sevgi beslerken, diğer yandan onunla giriştiği rekabetten dolayı babasından nefret eder.[292] Bu ikilemin, yani Oidipus Kompleksinin çözülmesi için özdeşleşmenin öne çıkması gerekir ki bu da anneye karşı olan libidinal arzunun bastırılması ile gerçekleşebilir. İşte idin/hazzın bastırılması ilk kez bu dönemde gerçekleşir. Bundan böyle, baba ile özdeşleşmenin etkisiyle, "çocuğun egosu babasının yasakladığını yasaklar ve cezalandırdığını cezalandırır hale gelir".[293] Baba figürü, ilk başlarda aşağı yukarı tüm ego idealini temsil eder. Ancak daha sonra, bilinçdışındaki bu özdeşleşme, toplumun diğer yakın kesimlerine, diğer (lider) insanlara ve toplumun kurumlarına aktarılır. *Gerçeklik*, bu şekilde nesneleşir. Süperego, hemen hemen tüm davranış

kalıpları, düşünceler ve duygular üzerinde aşkın normları koyan ve onu oluşturan kurumlarca *aşırılıklar* olarak nitelendirilen her şeyi sansürleyen geleneksel-elek görevini görmeye başlar.[294]

"Her ne kadar ego ağırlıklı olarak bireyin ebeveynleriyle özdeşleşmesinden türüyor olsa da, bunun yanında kişinin kendi kimliğini aradığı tüm toplumsal gruplardan da öğeleri barındırır – ırkı, ekonomik sınıfı, dini, milleti, vs".[295]

Süperegonun gücünün kaynaklandığı yer olan baba figürünü kavramak konusunda yol aldığımıza göre, şimdi spotları yeni bir süperego olarak Tyler Durden'ın gücünü nereden aldığı sorusuna çevirebiliriz. Sorunun cevabını *Dövüş Kulübü* romanının içinde rahatlıkla bulabiliyoruz.

"Tyler babasını hiç tanımamış." (48)

Baba figürü olmadan yetişmek, en azından metaforik olarak, bireyin kendi egosunun başkalarınca süperego olarak tanınabilmesini kolaylaştırır mı; kolaylaştırırsa bunu nasıl başarır soruları ne yazık ki yanıtlanabilmesi kolay sorular değil. Freud'un kuramına göre, böyle bir olasılık dahilinde bile, çocuğun kendisini özdeşleştirebileceği, baba figürünün yerine geçebilecek bir figür bulması fazlasıyla muhtemeldir.[296] Öte yandan, böyle bir özdeşleştirme olmasa bile, öğretmenler, siyasetçiler, din adamları, liderler, hatta içinde yaşanılan mahallenin kurallarını koyan ağabeyler gibi toplumsal kurumların, bu açığı hızla doldurabilecekleri de fazlasıyla aşikârdır. Sonuçta, Lacan'ın da belirttiği gibi, ortada bir baba figürü olmasa dahi, "Babanın-Adı" [297] (*Name-of-the-Father*) yasası toplumu etkilemeye devam edecektir. Elbette bu yasayı yıkan, en azından bu yasanın yanına kendi standartlarını da eklemeyi başaran tarihsel figürler de vardır. Christopher Williams, Chuck Palahniuk'in romanlarındaki din temasını inceleyen makalesinde, Tyler Durden'ın anlatıcı için sergilediği rol modelin bir çeşit "İsa-kopyası" [298] olduğunu söylerken her ne kadar Freudyen bir bakış açısı izlemiyor olsa da, tam olarak bu figürlerden birini ima eder. İsa Peygamber, hiç şüphesiz *babasızlık* kavramının en çok bilinen ve tartışılan

fenomenidir. Dini dogmalar, onun babasız olarak, Tanrı’nın bir mucizesi şeklinde dünyaya geldiği anlatısı üzerine kuruludur. Yalnız anneden-doğan İsa Peygamber, sergilediği mucizeler ve elçisi olduğu yeni dinle, açıkça eski Babanın-Adı yasasını yıkıp kendisininkini getirme uğraşındadır. Garip bir rastlantıyla, üç büyük dinin diğer iki peygamberi olan Musa ve Muhammed peygamberler de babasız büyümüştür. Tektanrılı dinlerin atası kabul edilen İbrahim Peygamber, babasına ve babasının dinine/putlarına yüz çevirmesi ile övülegelir. Bu dört kutsal şahsiyetin ortak noktası, kendilerinden önce var olan düzeni (İbrahim Peygamber çoktanrıcılığı, Musa Peygamber firavunun dinini, İsa Peygamber yozlaştırılan tektanrılı dini, Muhammed Peygamber de Arap putperestliğini) değiştirmeleri, bu düzenin yerine Tanrı’nın sözlerini getirmeleridir. Babanın-Adı yasası, Tanrı’nın-Sözü yasası ile değiştirilmiş ve bu değiştirme işlemine, babalarının yasasını yıkan dört kutsal figür aracı olmuştur. Kuhniyen paradigma değişimi:[299] babasız özne ve tümüyle yenilen yapı. Tyler Durden’ın anlatıcı ve tüketim toplumu ile kurduğu ilişkinin bu dört hikâye ile de çok fazla ortak yanı olduğu ortadadır.

Dövüş Kulübü’nde, babasını tanımamış Tyler Durden’ın karşısına, babası ile ilişkisi, sorunlu olduğu kadar da tipik/klasik bir tüketim toplumu hikâyesini andıran anlatıcı yerleştirilmiştir. “Ben babamı altı sene kadar tanıdım” der anlatıcı ve ekler, “ama hiçbir şey hatırlamıyorum. Benim babam her altı yılda bir yeni bir şehirde yeni bir aile kurar. Buna aile demek ne derece doğru bilmiyorum; yeni bir şube açar demek belki daha uygun… Benim babam hiç üniversiteye gitmemiş olduğundan, benim üniversiteye gitmem çok önemliydi. Üniversite bitince şehirlerarası telefonda ona dedim ki, şimdi de olacak? Babamın bir fikri yoktu. Bir iş bulup yirmi iki yaşına girdiğimde, gene şehirlerarası, telefonda sordum: Şimdi ne olacak? Babamın bir fikri yoktu; olmadığı için de dedi ki, evlen”. (48-49)

Sağlam bir baba figürü olmadığı için, Oidipus Kompleksini aştıktan sonra, hedefinden hiç şaşmadan toplumun kurallarına teslim

olmuş anlatıcının, yepyeni bir baba/otorite figürüne; bu kez Tyler Durden'a, uyması da zor olmamıştır elbette. O ilk gece, Tyler kendisine vurmasını istediğinde, birazcık duraksamış, halihazırda üyesi olduğu tüketim endüstrisinin kurallarına ve ahlak anlayışına kulak verip tanımadığı ve kendisine hiçbir zarar vermemiş birine vurmak istememiştir. Hem kendisine vurulmasını isteyen birisi de, olsa olsa bir akıl hastasıdır. Ama Tyler, onu ikna etmeyi başarır. Ona vücudunda herhangi bir yara izi olmadan ölmek istemediğini söyler. Televizyonda birbirini döven ya da dövermiş gibi yapan adamları seyretmekten bıktığını söyler: Bergercı bir bakış açısıyla, *adamları seyretmek*, yeni peyda olmuş bir tüketim icadıdır zaten. Ve bir insan, hiçbir kavgaya girmemişse, kendisi hakkında, "kendine zarar verme hakkında" (51) ne bilebilir ki?

Kabul eder anlatıcı. "O sıralarda hayatım aşırı tamamlanmış görünüyordu. Belki de kendimizi daha iyi bir şeye dönüştürmek için her şeyi kırıp dökmemiz gerekiyor" (51) diyerek anlatır kabul etme nedenini. İdini serbest bırakmaktır, kırıp dökmekten kastı. Amacı, saldırganlığını, içinde hep var olan şiddeti bir anlığına olsun serbest bırakıp süperegonun bastırmalarına kısa bir ara vermektir. Bulundukları barın otoparkında, etrafta kimsecikler yokken, kimseye gösteri yapmıyorken, Tyler'ın çenesine doğru bir yumruk savurur. İstediği yumruğu atamamıştır aslında. Bir daha denemek ister ama Tyler izin vermez. Hemen o da savurur yumruğunu anlatıcının göğsünün tam ortasına. İkisi de daha önce hiç gitmedikleri bir yerdedirler şimdi ve nereye kadar gidebileceklerini keşfetmek için, toplumun gücünü ne kadar daha üstlerinden atabileceklerini test etmek için girişirler birbirlerine. Yumruk, tekme, tokat, ellerine geçen diğer nesneler… Ne varsa yapıştırırlar birbirlerine.

"Sanki Tyler'ı değil de, bu dünyada yolunda gitmeyen her şeyi un ufak etme şansını en sonunda yakalamış gibi hissettim kendimi. Kuru temizleyiciden yaka düğmeleri kırılmış olarak dönen gömleklerim. Hesabımın yüz dolar eksiye geçtiğini söyleyen bankam. Bilgisayarımı açarak DOS yürütme komutlarımı

kurcalayan patronum. Ve Marla Singer, dayanışma gruplarımı benden çalan kadın. Dövüş bittiğinde hiçbir şey çözülmemişti, ama hiçbir şeyin de önemi yoktu.” (52)

Anlatıcının bahsettiği yolunda gitmeyen tüm şeyler, kültürel hegemonyanın, tüketimin kendisine zorla dayattığı yanlış ihtiyaçlar, ölüme-doğru-varlık’ı hiçbir zaman etkilemeyecek uğraşlardır. Hepsi boştur. Evet, hiçbiri ortadan kalkmamıştır belki ama bir anlığına da olsa, tek bir mükemmellik anı için, hiçbirinin önemi yoktur. İd, belki de anlatıcının hayatında ilk defa, süperegoya galip gelmiştir. Ve aslında egonun halâ kaybettiğini gösteren bu sonuç, bir anlığına olsa da, anlatıcıyı rahatlatmaya yetmiştir. Destek gruplarından daha iyidir bu. En azından hissedilen acı gerçektir.

288. Sigmund Freud’dan aktaran, Preston J. Cole, *The…* s. 47.

289. Sigmund Freud’un kuramları çoğunlukla erkek çocuk temelli olup, kendisi bu yüzden feminizm –hatta kadın– karşıtı olmakla suçlanır. Bu eleştirinin doğruluk payı konusunda herhangi bir tartışmaya girmek ise bu noktada yersizdir; zira *Dövüş Kulübü*’nün anlatıcı karakterinin erkek olması, Freud’un çalışmalarını kullanmayı belki daha da anlamlı kılmaktadır.

290. Sigmund Freud, *Haz…* s. 91-92.

291. Robert Bocock, *Sigmund…* s. 49-57.

292. Sigmund Freud, *Haz…* s. 93.

293. Preston J. Cole, *The…* s. 47.

294. Sigmund Freud, *New…* s. 178.

295. Preston J. Cole, *The…* s. 52.

296. Sigmund Freud, *Haz…* s. 95-96.

297. Jacques Lacan, *Ecrits: The First Complete Edition in English*, B. Fink (çev.), New York, W.W. Norton Co., 1977/2006, s. 465.

298. Christopher G. Williams, “Nihilism and Buddhism in A Blender: The Religion of Chuck Palahniuk”, C. Kuhn ve L. Rubin (der.), *Reading Chuck Palahniuk: American Monsters and Literary Mayhem*, Londra, Routledge, 2009 içinde, s. 170.

299. Thomas S. Kuhn, *Bilimsel Devrimlerin Yapısı*, N. Kuyaş (çev.), İstanbul, Kırmızı Yayınları, 1962/2008, s. 97-111, 123-133.

XI

Anlatıcı ile Tyler Durden'ın birebir kavgalarının nasıl olup da bir anda topluma yayılmayı başarabilmiş olduğu *Dövüş Kulübü* romanında hiç açıklanmazken, filmde ise yalnızca "Sonraki dövüşe ben de katılabilir miyim?" sorusu ile geçiştirilir. Oysa Tyler ile anlatıcı arasındaki dövüşün, içine birçok insanı da çekmeyi başarıp bir dövüş *kulübüne* dönüşmesini sağlayan olayın nedenlerini tartışmak önemlidir. İnsanların bir dövüş kulübüne, muhtemelen birilerine temiz bir sopa atmaya ya da birilerinden temiz bir sopa yemeye çeken sır nedir? Dövüş kulübüne talebi oluşturan etkenler nelerdir?

Bu sorulara verilebilecek olası bir yanıt, Amerikan toplumu özelinde tüketim kültürü eleştirisi ile Freud'un kavramsallaştırdığı yaşam enerjisinin tüketim nesneleri üzerinden harcanması fikrinin kesiştikleri yoldan geçecektir. Önceki bölümlerde belirtildiği gibi, Amerika Birleşik Devletleri'nde yaşayan insanlar, kültürel hegemonyanın ve kültür endüstrisinin kobayları konumundadır. Zamanı ve mekânı, teknolojiyi ve sıcak parayı kullanarak sıkıştırmayı başaran küreselleşme sayesinde dünyanın dört bir köşesini etkisi altına alan kültürel hegemonya, maddi ve fikir bazındaki prototiplerini öncelikle Amerikan toplumu üzerinde test eder.[300] Eninde sonunda pazarlamaları bir biçimde başarıya ulaştırılacak ürünler ve fikirler, dünyanın en demokratik, en liberal, seçme özgürlükleri en yüksek olarak tanıtılan toplumunun elinden geçmeden –ki Paul Feyerabend'e göre mutlak özgürlüğün imkânsızlığı bir yana, koşullu bir özgürlüğü bile bu dünyada "elde etmek olağanüstü zordur",[301]– onların beğenisine sunulmadan başka mekânlar aramayı, kötü bir satış stratejisi olarak görür. Demokrasinin, liberalliğin ve özgür iradenin aynı (pazarlamacı) hegemon tarafından tanımlanmış oldukları gerçeği, dünyanın diğer

bölgelerindeki insanlar tarafından önemsenmez. Bir şeyi *Amerikalılar bile* beğeniyorsa, o şey mutlaka beğenilmelidir.

Bizzat Hollywood'da çekilen filmleri derecelendiren Amerikalıların verdiği Oscar veya Altın Küre ödülleri ile sinema salonlarına izleyici çekilir. *America's Got Talent* yarışmasından çıkan kişilerin albümleri satın alınır. Youtube'da milyonlarca kişinin tıkladığı videoların izlenme sebebi ya içerisinde bir biçimde cinsel göndermelerin bulunması ya da İngilizce konuşulmasıdır. Amerika'da best-seller olmuş bir kitap dünyanın diğer (organik-) entelektüellerinden de yüksek oranda övgü alır.

Ancak tüm bunları sağlamanın ilk koşulu, öncelikle Amerikan toplumunu, hegemon kültüre ses çıkaramaz, karşı koyamaz ve hatta onu sorgulayamaz hale getirmektir. Bir Amerikalı ilkin kendisini demokrat, liberal, sürüyle alternatif arasından kendi özgür iradesi ile seçtiğini satın alabilen, refah seviyesi yüksek ve (u)mutlu bir insan olarak hissetmediği sürece, onun bu özellikleri üzerinden yapılacak propagandanın da bir değeri kalmayacaktır. Balık baştan kokacağına göre, balığın başının kitabına uygun bir biçimde şekillendirilmesi şarttır. Bunun için de ilk yapılması gereken şey, toplumu bireyselliğine alıştırmaktır.[302] Eğer toplumsal aktörler bireyselleşmişse, ortada bir tür karşıt-bireyselleşme olan Habermasçı iletişimsel eylemin gerçekleşmesi de imkânsız hale gelir. Daha anlaşılır kelimelerle ifade etmek gerekirse, bireyler ne kadar kendi-çıkarları üzerinde düşünmeye itilirlerse, onları yeniden bir araya getirmek o kadar zorlaşacaktır. İşte bu, toplum adı verilen kurumun "kuşatma altında"[303] olması demektir. Burada tanımlanan toplum kavramının tam olarak neyi kastettiğinin bir önemi yoktur. Bu Amerikan toplumu da olabilir, Greenpeace eylemcileri de olabilir, Dünya Ticaret Örgütü'nde toplananlar veya ona karşı protesto eylemleri yapanlar da olabilir, anlatıcının destek grupları da olabilir ve en nihayetinde dövüş kulüpleri de olabilir. Önemli olan, bir-araya-gelmek eylemini, artık Makyavelyen bir hal almış kişisel çıkarlarına hatta içsel dürtülerine tezat oluşturacak bir eylem olarak gören bireylerin varlıklarıdır/inşa edilmişlikleridir.

İşte Amerikan toplumu, bu *kuşatmadan* –bir-araya-gelmeye karşı gelen hegemon propagandadan– nasibini en fazla alan toplum konumundadır.[304] Neo-liberal yasalar, Amerikalıların devlet ve devletin görevleri algılarını asgari düzeye indirmiştir. Toplumsal olan her şey aşağılanır hale gelmiştir. Öyle ki, adları bile toplumsal olan yardım kuruluşları, sistemde içtekiler-dıştakiler ayrımını yapmayı normal görür. Kültürel ve tüketim ile ilgili yasalara/farzlara kendiliğinden uymayanları cezalandırır. İyi yaşam (*good life*) bir Amerikalı için bireysel özgürlükler algısının sağladığı her şeyi elde etmektir. Sahip olunan bir ev veya en azından uzun vadeli bir mortgage planı, taksitleri ödenmiş bir araba, tatmin dolu bir cinsel hayat, harcamaların yüksek tutulabileceği haftalık alışveriş merkezi turları, yüksek çözünürlüklü bir televizyon, yüksek hızda internet bağlantısına sahip bir laptop ve elbette gelecek vaat eden bir iş, ortalama Amerikan vatandaşlarının ortak hayalleridir. Dünyada ya da çevrelerinde var olan açlık, sağlık hizmetlerinin yetersizliği, eşitsizlikler, ırkçılık veya diğer toplumsal sorunlar, bireysel mutluluğun önüne konulamaz. Hayat piyasalaştırılmış ve özelleştirilmiştir.

Mekanik ve önceden belirlenmiş hayatların insan doğasına aykırılığı bile bir şekilde sistem içerisinde halledilmiştir. Anlatıcı gibi sistemin hasta ettiği kişiler için özenle hazırlanmış ilaçlar mevcuttur. Uykusuzluk problemi çekenler için benzodiazepinler, depresyondakiler için serotonin geri alım inhibitörleri, hassas bağırsak sendromundan mustaripler için antikolinerjikler, panik atak geçirenler için monoamin oksidaz inhibitörleri, fibromiyaljiyle baş edemeyenler için siklobenzaprinler, reflüsü olanlar için proton pompası inhibitörleri, karpal tünel sendromu yaşayanlar için kortikosteroidler, huzursuz bacak sahipleri için dopamin agonistleri, her türlü psikiyatrik sorunda başvurulabilecek bilişsel davranış terapileri ve pek tabiitüm bu ilaçlar ve terapiler işe yaramıyorsa her an danışılabilecek, akupunktur ve bitkisel tedavileri içeren Doğu tıbbı ile herkesin sorunu kontrol altına alınmıştır.

Özellikle erkekleri hedef alan bir başka Amerikan kültürü sorunu

ise kadınsılaşma korkusudur. Daha önce de bahsedilen bu korku, anlatıcı örneği özelinde bir başka semptoma daha kavuşur: babasız büyümek. Amerikan toplumu gitgide “babasız bir toplum”[305] olma yolunda ilerlemektedir. Reşit olmayan insanlar arasında korunmasız cinsel ilişkiye girme sıklığının artması, istenmeyen hamileliklere ve henüz çocuk denilebilecek yaşta anne-baba olan ebeveynlere yol açmaktadır. Bu durum her iki ebeveynin yaşantısını olumsuz etkilese de, belki anne ile çocuk arasında doğum sırasında oluşan bağlardan veya belki de anne figürünün toplumda kutsanmasından dolayı, çoğu evlilik-dışı dünyaya gelmiş çocuk, annesinin ve annesinin ailesinin yanında yetişmektedir.[306] Çocuklarını kabul etmeyen, onların varlığından haberdar olmayan veya onları yetiştirmek isteyip de buna cesaret edemeyen baba figürlerinin sorumsuzlukları bir tarafa, toplumun Amerikan erkeğinden istedikleri ve bunların getirdiği baskının da, babasız toplumun ortaya çıkmasında rolü olduğu kabul edilmelidir. Amerikalı erkeklerin yalnızca okul, iş, ev, cinsel ve toplumsal hayatlarında başarılı olmaları beklenmez. Onlar geleneksel olarak *erkeğe ait* belli görevleri (avcı/toplayıcı ya da üretici) yerine getirmesi yetmeyen, bundan böyle, önceleri *kadınsı* diye algılanan işleri de yapması istenen kişilerdir. Baba-Adı’na konuşan toplumun isteklerinin altında ayakta kalmaları oldukça zorlaşmıştır. Örnek alınacak bir baba figürünün olmaması da, toplumun beklentilerini aşamamış, toplumsal Oidipus Kompleksi’nin üstesinden gelememiş bir erkek-toplumu yaratmıştır.

Dövüş Kulübü’nün erkekleri, Tyler Durden da dahil olmak üzere, babasız toplumun ve kadınsılaşma korkusunun etkisi altındadır. Adeta kültürel hegemon, tüketim toplumu ve hadım edici (*emasculating*) reklam endüstrisi birleşmiş ve Amerikan erkekleri üzerine çöken bir kara bulut haline gelmiştir. Babasını hiç tanımamış Tyler Durden ile babasının beklentilerinin sürekli altında kalmış anlatıcı figürü sadece birer başlangıçtır. Omuz Omuza Erkekçe isimli dayanışma grubundaki erkekler de, toplumsal beklentilerin altında kalmış, hatta kadınsılaşmış bireylerdir. Bob,

toplumun ondan beklentilerini karşılamak uğruna, bizzat onun tarafından alay edilen bir erkek-kadındır.

Ve dövüş kulübünün diğer erkekleri.

“Dövüş kulübünde gördüğünüz şey, kadınlar tarafından yetiştirilmiş bir erkekler kuşağıdır.” (48)

“Eğer erkeksen, Hıristiyansan ve Amerika’da yaşıyorsan, Tanrı modeli olarak babanı görürsün. Ve bazen de babanı iş hayatında bulursun.” (186)

İş hayatlarında mutluluğun yakınına bile uğrayamamış, evliliklerinde istediklerini bulamamış, tüketim toplumunun talihli bir ferdi olamamış, hiç görmedikleri babalarının yerine koyabilecekleri rol modelini hayatları boyunca aramakla meşgul olmuş erkeklerin buluştuğu yerdir dövüş kulübü. Suzanne Clark’ın “annecilik”[307] (*momism*) terimiyle açıklamaya çalıştığı gibi, hem erkek gücünün sürekli pohpohlandığı hem de fazlasının şiddetle kınandığı bir yetiştirici-anne kültüründe büyümüş yönsüz erkeklerin, başlarında hazzı baskılamalarını emreden bir (anne/toplum) figürü olmadan bir araya gelebildikleri tek yerdir. Lacan’a göre esas kaygıyı oluşturan “anneden ayrılamama”[308] korkusu, dövüş kulübünde ortadan kalkmıştır artık: Birey, nihayet kendi başına kalmıştır.

“Dövüş kulübüne gelenlerin çoğu, dövüşemeyecek kadar korktukları bir şey yüzünden oradadır. Birkaç dövüşten sonra çok daha az korkmaya başlarsınız.” (53)

Korktukları o şey, toplumun ta kendisi ve toplum görünümünde hiç görmedikleri babaları, dövüş kulübüne itmiştir onları. “Belki de kendimizi tamamlamak için bir babaya ihtiyacımız yoktu” (52) diyen anlatıcı gibi, kendileri olmanın, nihayet varlıklarını (gerçekten *var* olduklarını) başka insanlara da teyit ettirmenin (*fark edilirlik*), bir kimlik sahibi olmanın fırsatını bulmuşlardır dövüş kulübünde. Evet, kavgaların sonunda acı çekiyorlardır ama en azından gerçektir bu acı. Vekâleten, televizyon dizilerinde, haberlerde, reality-show’larda, filmlerde gördükleri değil, kendilerinin bizzat hissettikleri bir acıdır bu. Gerçektir. Hiçbir yerden yansımaz.

Şiddetse şiddettir. Ama gerçektir. Dövüş kulübünden önce, en son ne zaman herhangi bir şey hissetmişlerdir ki? Yaşamışlar mıdır gerçekten dövüş kulübüne katılana kadar? "Hiçbir şey durağan [değilken]", hayatta kusursuz yapmaya uğraştıkları şeyler, kendileri, görünümleri, eğitim hayatları, iş hayatları, evleri, arabaları, hiçbir zaman tanımlayamadıkları boşluklar yaratıyorken, "*Mona Lisa* bile [bozuluyorken]";

"Belki de kendini geliştirmek aranan cevap değildi… Belki de cevap, kendine zarar vermekti." (48)

"Yaşadığınızı hiçbir zaman dövüş kulübünde olduğu gibi hissetmezsiniz. Sizi seyreden onca kişinin ortasında, oradaki tek ışığın altında, öbür çocukla karşı karşıya olduğunuz zaman. Dövüş kulübünde önemli olan, dövüşten yenik ya da galip çıkmak değildir… [Dövüş kulübüne gelen adam] her şeyin altından kalkabileceğine emindir… İnsanların ağzından kiliselerde olduğu gibi histerik çığlıklar yükselir; ve pazar akşamüzeri uyandığınızda kendinizi kurtulmuş hissedersiniz." (50)

Kurtulmak. İşte anahtar kelime budur. Dövüş kulübü, katılanlarını "nevrotik kültürden"[309] (*the neurotic culture*) kurtarır. Ve Preston Cole'un bu mükemmel tabiri, *Dövüş Kulübü* ile Freud'un çalışmalarını birbirine kesiştirmek konusunda adeta işlenmesi gereken bir maden rolünü üstlenir.

300. Carrie McLaren ve Jason Torchinsky, *Ad Nauseam: A Survivor's Guide to American Consumer Culture*, New York, Faber and Faber Inc., 2009, s. 43-94.

301. Paul Feyerabend, *Özgür Bir Toplumda Bilim*, A. Kardam (çev.), İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 1987/1999, s. 230.

302. Zygmunt Bauman, *Bireyselleşmiş Toplum*, Y. Alagon (çev.), İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2001/2005.

303. Zygmunt Bauman, *Society Under Siege*, Cambridge, Polity Press, 2002.

304. Henry A. Giroux, "Private… s. 1-4.

305. David Blankernhorn, *Fatherless America: Confronting Our Most Urgent Social Problem*, Pennsylvania, Harper Collins, 1995.

306. Janice S. Crouse, "The Incontrovertible Facts About Fathers", *Concerned Women for America*'da yayımlanan makale, Şubat 26, 2008.

307. Suzanne Clark, *Cold Warriors: Manliness On Trial In the Rhetoric of the West*, Illinois,

Southern Illinois University Press, 2000, s. 170.
308. Jean-Pierre Cléro, *Lacan Sözlüğü*, Ö. Soysal (çev.), İstanbul, Say Yayınları, 2002/2011, s. 79.
309. Preston J. Cole, *The*… s. 121.

XII

Önceleri belirtildiği gibi, Freud'un kariyeri bireyler üzerine bir araştırma olarak başlayıp özellikle Birinci Dünya Savaşı'ndan itibaren toplumsal bir düzeye doğru evrilmiştir. Öyle ki, önceleri insan davranışlarını, algılarını, düşüncelerini ve duygularını, bilhassa libido ve libidinal enerji kavramlarıyla açıklamaya çalışan Freud, savaş yılları boyunca insanın doğuştan getirdiği şiddeti gözlemleme imkânı bulmuş ve bu keşfini, libido ile birlikte insan kişiliğini etkileyen ikinci ana unsur olarak tanımladığı *öldürme içgüdüsü* kavramına yansıtmıştır.[310] Freud'un burada yaptığı, esaslı bir kültür eleştirisidir. Ona göre kültür, "yaşam içgüdüsü ile öldürme içgüdüsü arasındaki devamlı süregelen çatışmadır".[311] Yaratım ile yıkım süreçlerinin arasında gidip gelen bu çatışma, ancak yaşam içgüdüsünün yüceltilmesi ve ölüm/yıkım içgüdüsüne üstünlük sağlaması ile olumlu bir yöne doğru ilerleyebilecektir. Freud'un kuramı, bu açıdan karamsar bir tablo çiziyor gibi görünse de, bu iki insani içgüdüden birinin, diğerine galip gelebileceği umudunu da içinde taşır.[312]

Freud'un bireysel düzeyden toplumsal olana doğru yol alan çalışmalarında süperego tanımı kilit bir yer edinse de, esas başlangıç noktasının 1913 tarihli *Totem und Tabu* [Totem ve Tabu][313] adlı kitap olduğu söylenebilir. Kitabın başlangıç noktası, Freud'un Emile Durkheim ve Max Weber ile hemfikir olduğu, rasyonel insan düşüncesi ile ilkel düşünce (*la pensée sauvage*) arasında ciddi bir fark gözlemlenebileceği önermesidir.[314] Bocock'ın bu açıklamasına göre rasyonel düşünce, bugün olsa olsa tarihöncesi insanlarda, günümüzün ilkel kabilelerinde, geleneksel/tarihsel uygarlıkların düşüncelerinde, çocuklarda ve modern hayatta psikiyatrik sorunlardan mustarip kişilerde görülebilecek ilkel düşünce modellerinden her anlamda daha üstündür. Freud, bu düşüncesine

kanıt aramak için Avustralya Aborjinleri üzerine bir araştırma yapmaya karar vermiştir.

Freud'un incelediği Melanezya, Polinezya ve Malay halkları, birbirleriyle ırksal yönden akraba olmayıp bugünün modern uygarlıklarından ciddi farklılıklar gösterir. Yerleşik evleri yoktur, toprağı işlemezler, köpek hariç herhangi bir hayvanı evcilleştirmezler, avlayabildikleri her şeyi yerler, kralları veya bir Tanrı figürleri yoktur, onun yerine birtakım hayvanlar ve nesnelerden oluşan totemik amblemlere sahiptirler. Bu yüzden, Freud'a göre, "bu zavallı, çıplak yamyamlardan, cinsel hayatlarında bizim anladığımız şekilde ahlaklı davranmalarını, cinsel dürtülerini büyük ölçüde frenlemelerini kesinlikle bekleyemeyiz. Fakat buna rağmen, bu insanların en büyük titizlik ve kılı kırk yaran bir katılıkla, ensest nitelikli cinsel ilişkilerden kaçınmayı hedeflediklerini görürüz. Hatta sosyal organizasyonları sanki bütünüyle bu hedefe yöneliktir ya da bu hedefin elde edilmesiyle bir bağlam içinde tutulmaktadır".[315]

İşte Avustralya yerlilerinden öğrenmiş olduğu, ilkel kabilelerin ensest-karşıtı ve totemik hayvanları/nesneleri yücelten bir sosyal ahlaka sahip oldukları bilgisi, Freud'un toplumsal kuramının (ya da adaptasyonunun) da temelini oluşturur. "İlkel kabilelerin en küçük ensest olanağından, hatta uzaktan da olsa onu anımsatan bir ilişkiden [kaçınmalarının]",[316] totemik amblemlere saygısızlığın en büyük cezaları hak ettirecek bir davranış olarak kabul edilmesinin sebeplerini ve bugün bireylerin bazı *nevrotik* davranışları ile ilkel kabilelerin bu sözde-günahtan arınmak için düzenledikleri animist ayinler arasındaki benzerliklerin altyapısını psikanalizde arar. Ona göre ilkel kabilelerde ensest ilişki ve totemlerin ifası sonrasında düzenlenen toplu cezalandırma ayinleri ile nevrotik bireylerin psikiyatrlarıyla aralarındaki ilişki arasında büyük bir benzerlik bulunmaktadır.[317]

Freud, bu benzerliğin sebebini ararken, August Comte'un daha önceden işaret ettiği insan aklının gelişiminin üç aşamasından yararlanır.[318] Buna göre insan aklı, ilk olarak animist bir gelişim

gösterir; tıpkı çocuklar gibi kendi kudretine inanıp ruhlar aracılığıyla dünyanın gidişatına yön verebileceğini düşünür. İkinci aşamada, insan aklının çizdiği yol dinidir; kendi kudretine inanmaktan vazgeçip mutlak kudreti Tanrı(y/lar)a adar. Üçüncü ve son aşamada ise insan aklı bilimsel hale gelir; böylece, kendi aklının, diğer her şeyden üstün olduğunu kavrar. Freud'a göre bu üçüncü aşamaya gelene kadar var olan inanç sistemleri, bilhassa ölüm ile ilişkilendirilmiş bilinçdışı arzular üzerine kuruludur. Ensest ilişkiye girenleri ve totemik hayvanlara ve nesnelere zarar verenleri anında cezalandırarak *kurtuluş* arayan/uman animizm, bu arzuların kültürel ya da büyülü pratikler olarak ortaya çıkışı olarak tanımlanabilirse; Freud'a göre, modern insanın nevrozları da, aynı arzuların kişide obsesyon, anksiyete ya da histeri biçiminde ortaya çıkması şeklinde pekâlâ tanımlanabilir.[319] Psikiyatrik seanslar da, tıpkı toplu gösteriler ile totemin ortadan kaldırılması gibi, terapötik ve sağaltıcı ayinlerdir.

Freud, tüm bu benzerliklerin ve iddiaların temeline, bir kez daha Baba figürünü ve Oidipus Kompleksi'ni yerleştirmiştir. Bunu yapmasındaki temel neden, tıpkı modern medeniyetlerin Baba'nın-soyundan-gelme anlayışında olduğu gibi, ilkel medeniyetlerde de totemin-soyundan-gelme anlayışının var olmasıdır. Freud bu benzerliği anlatırken, Charles Darwin'den ödünç aldığı ilksel horda/güruh (*the primal horde*[320]) terimini kullanacaktır.

İlksel horda, homo sapienslerin ilk organize grubu anlamına gelir ve insanın diğer canlı türlerinden tümüyle farklılaştığı zamanı işaret eder. Freud'un bu kavramsallaştırmasının önemi, erkekler arasındaki eş kavgası ve ensestin yasaklanmasında yatar. Buna göre;

"Darwin gelişmiş maymunların yaşamsal alışkanlıklarına bakarak, insanın da önceleri küçük gruplar halinde yaşadığını düşünmüştü. Bu gruplar içinde, en yaşlı ve en güçlü erkeğin kıskançlığı, cinsel çokeşliliği önlüyordu… Cinslerin genelde çokeşli olmaları doğal şartlar altında çok çok zayıf bir olasılıktır… en muhtemel görüş, insanın başlangıçta küçük topluluklar halinde yaşadığı ve her erkeğin bir kadına sahip olduğu, gücü yettiğinde ise

birkaç kadına sahip olduğu ve bunları bütün diğer erkeklere karşı kıskançlıkla savunduğu görüşü olur… Kovularak dışlanmış olan genç erkekler, etrafta dolaşırlar. Bunlar da dişi arayışında başarılı olduklarında, aynı aile içindeki ensesti önleyeceklerdir”.[321]

İşte Freud’un toplumsal kuramı, tam da bu yaşlı-erkek (Baba) ile genç erkekler arasındaki çekişmenin üzerine kurulacaktır.[322] Bu gerilim/çekişme, uygarlığın başlangıcını oluşturacaktır. Tıpkı animist bir ayinde kurban edilen totem hayvanı veya ensest ilişkiye girmiş bireyler gibi, ilksel hordadan uygarlığa geçişte de Baba figürünün öldürülmesi gerekmektedir. Babalarına karşı hem (onları diğer kötülüklerden korumasından dolayı) sevgi hem de (onların başta anneleri olmak üzere, bir kadından fazlasına cinsel ilgi göstermesini yasak etmesinden dolayı) nefret duyan oğulları, kendi toplumsal organizasyonlarını, ancak ve ancak babalarını öldürdükten sonra meydana getirebilecektir. Fakat babanın ölümü, erkek kardeşler arasında bir rahatlama değil aksine pişmanlık yaratır. “Totem hayvanıyla eksiksiz özdeşleşme ve ona karşı duyulan zıt değerli hisler”,[323] Oidipus Kompleksi’ni aşmanın, bir birey olmanın adımlarıdır. Oğulların pişmanlığı, öldürülmüş babanın kurallarının daha da sert biçimde uygulanmaya devam etmesini gerektirir (*deferred obedience*[324]). Bu anlamda, ensest tabusu, sosyal organizasyonun zarar görmeden, herhangi bir karmaşaya mahal vermeden devam etmesini sağlamak için olduğu yerde bırakılır. Ancak bunun sonucu en çok, öldürülen baba figürünün statüsünde görülür. Artık o hem bir kurban hem de sözüne sonuna kadar uyulacak bir Tanrı modelidir (*double presence of the Father*[325]).

Baba figürü bir kez daha haz ilkesini kısırlaştıran ve gerçeklik ilkesini onun yerine koyan araç olmuştur. Freud’a göre, kültür/uygarlık’ın tanımı da tam olarak budur: haz ilkesinin bastırılması ve gerçeklik ilkesinin uygulamaya konulması. Herbert Marcuse, 1955 tarihli kitabı *Eros und Kultur: Ein philosophischer Beitrag zu Sigmund Freud’da* [Eros ve Uygarlık: Freud Üzerine Felsefi Bir İnceleme] haz ilkesinden gerçeklik ilkesine geçişi, medeniyetin beşiğine yerleştirmiştir.

“Freud’a göre, insan tarihi onun baskılanışının tarihidir. [Kültür] insanın yalnızca toplumsal değil, ama ayrıca yaşambilimsel varoluşunu, insan varlığının yalnızca parçalarını değil ama onun içgüdüsel yapısının kendisini zorlamaktadır. Gene de, bu zorlama ilerleme önkoşulunun kendisidir. Doğal hedeflerini izlemek üzere özgür bırakıldıklarında, temel insan içgüdüleri tüm kalıcı birliktelik ve korunum ile bağdaşmaz olacaklardır: Birleştikleri yerde bile yok edeceklerdir. Denetimsiz Eros tıpkı öldürücü eşi, ölüm içgüdüsü denli öldürücüdür… İçgüdüler öyleyse hedeflerinden saptırılmalı, amaçlarında engellenmelidir. Uygarlık birincil hedeften –yani gereksinimlerin bütünsel doyumundan– etkili olarak vazgeçildiği zaman başlamaktadır”.[326]

1927 tarihli *Die Zukunft einer Illusion* [Bir Yanılsamanın Geleceği],[327], Freud’un toplumsal kuramının, süperego ve ölüm içgüdüsü kavramlarıyla genişletilmiş halini sunar – ve “hâlâ sürmekte olan pek çok sert tartışmayı [başlatır]”.[328] Freud’a göre kültür kavramı, “bir yandan doğanın kuvvetlerine egemen olabilmek ve insan gereksinimlerinin doyumu uğruna sunduğu gönenci ele geçirebilmek için insanların kazanmış oldukları tüm bilgi ve yeteneği, öte yandan insanların birbirleri ile ilişkilerini ve özellikle eldeki gönencin dağılımını ayarlayabilmek için zorunlu olan tüm düzenlemeleri kapsar”.[329] Bu tanımıyla Freud, bir anlamda, liberalizmin (daha sonra da neo-liberalizmin) üzerine kurulmuş olduğu insanın çalışmayı seven bir varlık olduğu ve tümüyle rasyonel kararlar verdiği tezlerini reddeder.[330] Nietzsche’nin üstüne basa basa söylediği gibi, insanın aslında doğadan nefret etmeye ve onu kötülüğün esas kaynağı olarak görmeye şartlandırıldığını ve bu yüzden, rasyonel olanın doğa karşıtı olmak zorunda olduğunu iddia eder.[331] Doğayı kontrol altına almadan gelişme olmaz. Ve doğanın içine, paradoksal olarak, insan da girer. Buna göre, Gramscici zor kavramı, uygarlığın gelişimi için yerine getirilmesi gereken şartlardan biridir.

Buradan da anlaşılacağı gibi, bilinçdışında insanlar uygarlığa karşıdır. Haz ilkesinden vazgeçip gerçeklik ilkesine sarılmak,

insanların bilinçdışında arzuladıkları bir olgu olamaz. Bu durumda –Freud böyle bir tanım getirmemiş olsa da– kültürel hegemonun zor vasıtasıyla insanın temel içgüdülerini bastırma ve yüceltme mekanizmalarını araması normal karşılanmalıdır. Doğanın gücüne karşı koyabilmek için teknolojik ilerlemeler, çalışarak kazanç elde edebilme gücü, insanlara "uğrunda ölmek için bir sebep"[332] veren milliyetçilik akımları, sanat ve insanlara ruhun varlığını, bedenin acizliğini ve dünyada yaptıkları hataları ödeyecekleri bir öteki-dünyanın olduğunu ezberlettiren din kurumları, hem bastırma hem de yüceltme mekanizmalarının çalışmakta oldukları alanlardır. Bu bastırma-yüceltme mekanizmaları, bir jenerasyondan diğerine, semboller ve bahsedilmeyen diğer kurumlar aracılığıyla kültürel bir taşınma yaşar.[333] Bu nokta, yalnızca Freud'un *Totem ve Tabu*'da üzerinde durduğu Darwinci kalıtımsal mirastan ayrılmasının işareti değil, aynı zamanda ikinci bölümde açıklamaya çalışılan ve *Dövüş Kulübü*'nün zamanını ve mekânını tasvir ettiği iddia edilen kültür endüstrisi ve tüketim toplumu kavramlarına altyapı hazırladığı noktadır. Bir başka deyişle, Adorno, Horkheimer, Marcuse gibi Frankfurt Okulu üyelerini, hatta Baudrillard ve Lacan gibi postmodern yazarları da etkileyen toplumsal düşünce, Freud'un nesilden nesle kültürel norm aktarımı fikridir.[334]

Freud'u bu yazarlardan (Lacan ve Marcuse hariç) ayıran, ancak bir o kadar da Palahniuk'in örneklediği babasız Amerikan toplumuna yaklaştıran nokta ise onun kuramının, bireylerin kültürel kurumlara reaksiyonunu, ebeveynleri (özellikle de babaları) ile olan ilişkilerine bağlıyor oluşudur[335] (Kayıp) baba figürü bir kez daha kişinin toplumsal kurumlara mecburiyetinin ve yakınlığının derecesini belirleyen temel öğe olmuştur. Ancak psikanaliz, bu dereceler arasında pozitif ya da negatif bir korelasyon çizmeyi reddeder. Babasız büyüyen bir çocuğun Tanrı-tanımazlığa yaklaşması ihtimali ile tüm toplumsal kurumları birer dini vecibe gibi kabul etmesi olasılığı arasındaki fark tahmin edilebilir değildir. Burada önemli olan, kişinin toplumsal baskılarla (haz ilkesini reddetmesi ile) nasıl başa çıkabileceğinin, onun çocukluk çağında

yaşadığı tecrübelerle belirleniyor oluşudur.

Das Unbehagen in der Kultur [Uygarlık ve Hoşnutsuzlukları] (1930), Freud'un psikanalitik toplum araştırmalarının zirve noktası ve onun toplumsal kuramının ana kaynağıdır. Kitap, Freud'un "uyarlanmış psikolojiden başka hiçbir şey olmayacak, sosyoloji alanındaki görüşlerinin tam bir özetini [verir]".[336] Birinci Dünya Savaşı'nın yıkıntılarının, Rus Devrimi'nin sosyalist uyanışının, Almanya'da Nazilerin sessizce gerçekleşen iktidar yürüyüşlerinin ve dünya ekonomisini tersyüz etmekte olan Büyük Buhran'ın etkisi altında, halihazırda var olan toplumsal düzeni sorgulayan Freud, insanların uygar toplumdan hoşnutsuz (*discontent*) olma nedenlerini, kitabın esas problematiği olarak belirlemiştir. Freud'un asıl merak ettiği nokta, Aydınlanma'nın ve Sanayi Devrimi'nin *çağ* atlattırdığı toplumsal yaşamı, savaşlarla, ekonomik düzensizliklerle ve ırkçı rejimlerle yıkma içgüdüsünün nedenleridir.[337] Bir başka deyişle, haz ilkesinin istekleri doğrultusunda, "eğer insan yalnızca mutsuzluktan kaçmayı ya da acıya dayanmayı başarabildiği için kendini daha şimdiden mutlu [gören]"[338] bir varlıksa, savaşların, yıkımların, her an yeniden üretilen acıların nedeni nedir? Aydınlanma ve Sanayi Devrimi, demokrasi ve sekülarizm, liberal ekonomi ve refah devleti, insanı neden mutlu etmemiştir? Var olan tüm bu hoşnutsuzlukların sebebi nedir?

Freud, bu soruların yanıtını ikili içgüdü kuramının (*dual-instinct theory*) ikinci versiyonunu tanıttığı bu kitabında yanıtlamaya çalışır: cinsel içgüdüler ve ölüm içgüdüsü.[339] Aslında sorun, halâ akıl ile tutkular/arzular arasındaki gerilimden doğmaktadır. Akıl, gerçeklik ilkesi sayesinde egonun bilinçli bölümünü ele geçirmeye uğraşırken; arzular ve istekler, haz ilkesinin güdümü altında bilinçdışına hitap etmektedir.

Cinsel içgüdülerden başlanılacak olursa, *Bir Yanılsamanın Geleceği*'nde de belirtildiği gibi, en büyük ve en kolay ulaşılabilir *haz* kaynağı olan cinsellik ile uygarlık arasında, ilksel hordaya dayandırılabilecek bir gerilim ve çatışma mevcuttur (*civilization at the expense of libidinal energy*[340]). İnsanoğlu, ancak cinsel

içgüdülerini bastırdıktan/yücelttikten ve gerçeklik ilkesini, Babanın-Adı doğrultusunda haz ilkesinden üstün kıldıktan sonra, uygar hayata geçmeyi başarabilmiştir. Freud'a göre din, bilim ve sanat, cinsel içgüdülerin tam olarak doyuma ulaşamamasından kaynaklanan hayal kırıklıkları, acılar ve imkânsızlıklarla baş etmenin yolları olarak öne çıkmıştır. Ancak bu sayılan üç olgudan yalnızca din herkese hitap edebilir. Bilime ve sanatsal faaliyetlere yönelmek, olsa olsa kısıtlı bir azınlık grubunun talihidir. Üstelik Freud'a göre, zamanla "din bile verdiği sözü tutamaz. Eğer inanan insan sonunda Tanrı'nın "anlaşılmaz buyruklarından" söz etmeye zorlandığını görüyorsa, çektiği acıda son bir avunç olanağı ve haz kaynağı olarak ona kalan şeyin yalnızca koşulsuz bir boyun eğme olduğunu kabul etmektedir".[341] Aydınlanma'nın sekülerleştirdiği Sanayi Devrimi sonrası toplumu, bu dini-aydınlanmayı yaşamaya, kendinden önceki toplumlardan şüphesiz daha yakın olacaktır. Bu durumda, hoşnutsuzlukları karşılayacak araçlar daha da kısıtlanmıştır. Geriye uyuşturucular, aşk, sevilen bir işte çalışmak veya psikanalitik terapi gibi farklı ve yararlılıkları/zararlılıkları kendi aralarında ve kişiden kişiye fazlasıyla değişen baş etme yolları kalmıştır.

Freud'un fark etmiş olduğu bu çıkmaz sokak, ölüm içgüdüsü kuramına zemin hazırlamıştır. Libidinal enerjinin, uygarlığın herhangi bir alanına yüceltilmesi durumu dışında, bireyde bulunan ölüm içgüdüsünden kaynaklanan, karşılıklı-düşmanlık ve şiddet faktörleri, bu alanda devreye girer.[342] İnsanın içinde var olduğu iddia edilen yok etme isteği, haz ilkesinin bastırılması ile birleşir ve uygarlığın varoluşunu tehdit eden güçlü bir etmen halini alır. Bir kez daha içgüdüsel arzular, rasyonel düşünüş yanılgısına üstün gelmiştir.

"Komşunu kendin gibi seveceksin", insanın içindeki şiddeti ve yok etme isteğini önceden fark etmiş toplumsal kurumların, bu noktada dinin, ölüm içgüdüsünü bastırma yollarından biri olagelmiş bir söylemdir. Freud, bunu sorgular.[343] Ona göre, tanıdığı bir insanı sevmesi gerekliliğinin toplum tarafından dile getirilmesine gerek yoktur. Daha önce hiç konuşmadığı, tanışmadığı ve hatta yüzünü

bile görmediği bir başka insanı sevmesi gerekliliği ise onda olsa olsa şüphe uyandıracaktır. Öte yandan, yaşamış, yaşamakta olan ve yaşayacak bütün insanları sevmeyi içine alan bir evrensel sevgi argümanı da Freud'u korkutur: Evrensel sevgiden bir tek insanın payına düşecek sevginin ona yetmeyebileceği fikri de, tarihte var olan ve sevilmesi asla mümkün olmayan şahsiyetler kadar korkutucudur. Ayrıca ilksel hordadaki erkek kardeşlerin, babalarını öldürdükten sonra bir araya gelip babalarının kurallarına daha sıkı sıkıya bağlanmalarının gerekçesinde, küçük de olsa bir ölçüde birbirlerine-güvensizlikleri yatmamakta mıdır? Herkesi sevmeyi öğütleyen aynı toplumsal kurumlar değil midir, birbirine-güvensizlik üzerine kurulan? Ve bu bir paradoks yaratmamakta mıdır?

İşte bu paradoks, ölüm içgüdüsünü daha da parlatır.[344] İnsan şiddetinin, birleşik ve barışçıl toplumlar birliği yaratmanın önüne geçmesi bu yüzdendir. Savaşlar, bir araya gelmemenin sembolleridir. Yıkım, uygarlıktan duyulan hoşnutsuzluğu, insanı tatmin edecek şekilde bastırmanın bir aracıdır. Ancak burada da gerçeklik ilkesi ile haz ilkesi bir defa daha karşı karşıya gelir. Süperego ile ego çatışmaya başlar.[345] Yıkma ve savaşma eylemleri, paradoksal biçimde, toplumsal ahlak tarafından istenmeyen eylemler olarak görüldüklerinden, kişide suçluluk duygusu yaratır. Bizzat işlenmeyen işler için dahi, suçluluk hissedilmeye başlanır. Afrika'da açlıktan ölen çocuklar, Ruanda'daki iç savaş, Doğu Türkistan'da yapılan nükleer denemeler veya Filistin'de yaşanan acılar birer *insanlık dramı* halini alır, böyle adlandırılmaya başlanır. Eğer süperegonun ego üzerindeki baskısı daha az şiddetliyse, bu kez de yıkım ve çatışmanın boyutları egolar-arasına taşar. Egosu güçlü insanlar, belki de kendilerine ve başkalarına yönelttikleri bir şiddet ortaya çıkarır. Bastırılan her şiddet eylemi (aynı zamanda cinsellik eylemi de), süperegoyu daha da güçlendirir ve bu da şiddetin egoya doğrultulması fikrini daha da arttırır. Bastırılma-suçluluk-yeniden bastırma işlemleri bilinçdışında gerçekleşir.

Uygarlık için ödenen bedel, insanın mutsuzluğudur.

Oysa insan davranışının amacı, Freud'a göre mutluluk olmalıdır: "Ama mutluluk yalnızca dar anlamıyla değil, aynı zamanda neşe, haz, zihinsel huzur ve hoşnutluk anlamında [aranır] – tüm arzuların tatmin edilmesi. Yaşam haz-acı ilkesiyle yönetilir. En yoğun biçimde bu, yalnızca geçici bir olay olarak ortaya çıkar; haz ilkesinin herhangi bir uzantısı yalnızca hafif bir hoşnutluk olarak yaşanır. Bu nedenle insan mutluluğunun evrenin amacı olması pek olası değildir ve mutsuzluk olasılıkları daha yakındır. Bunların üç kaynağı bulunur: bedensel acı, dış dünyadan gelen tehlikeler ve – belki de hepsinden daha acı verici olan– sevdiğimiz insanlarla ilişkilerimizdeki bozukluklar".[346]

Mutsuzluk arttıkça, suçluluk da artar. İlksel hordada baba katli, oğullar arasında pişmanlık (*remorse*) yaratmıştır.[347] Eylem birebir işlendiği için, hissedilen pişmanlığın suçluluk duygusuna dönüşmesi zaman alacaktır. Oysa modern insan, her daim suçluluk duygusu ile cebelleşmektedir: O babayı öldürmemiştir. Fakat toplumsal kurumlar, babayı öldürdüğü fikrini/yanılgısını ona durmadan hatırlatır. Kültürel hegemonya, süperego, bu hatırlatmayı başarıyla uygular. Tüm dinler Tanrı-Baba'nın kuralları ile çevrelenmiştir. Onlara karşı gelecek en ufak bir hareket (günah), kişide doğrudan suçluluk duygusu yaratır. Devlet-baba, özellikle ataerkil toplumlarda, Tanrı gibi kutsanmıştır. Devletin sınırlarına zarar gelmesi *günah*; onu canı pahasına savunmak *sevap*; ve elbette onun uğruna ölmek de bir *ödüldür*. Her türlü farklı eylem, suçluluk duygusu ve vicdan azabı ile cezalandırılacaktır. Bu iki büyük kurum dışında, çevrilen filmler, söylenen şarkılar, izlenen diziler, resmedilen tablolar, yazılan kitaplar ve her gün maruz kalınan görüntüler/simülasyonlar da babanın-ölümü ve bunun yaratacağı trajedi üzerine kuruludur. Babanın-ölümü, tüketilmeyen ürünlerdir. Satın alınmayan diğer alternatiflerdir. Reddedilmiş iş teklifleridir. Uyulmamış patron emirleridir. Geç kalınmış toplantılardır. Anne-baba ile edilen kavgalardır. İçilen sigaralardır. Tüketilen alkol ürünleridir. Çalışılmamış sınavlardır.

Suç, haz yaratıcı her eylemin yanı başındadır.

310. Ernest Jones, *Sigmund Freud: Hayatı ve Eserleri*, E. Kapkın ve A. T. Kapkın (çev.), İstanbul, Kabalcı Yayınları, 1961/2004, s. 555-560.

311. Preston J. Cole, *The…* s. 53.

312. Erich Fromm, *Psikanalizin…* s. 51-52.

313. Sigmund Freud, *Totem ve Tabu*, A. Kanat (çev.), İzmir, İlya Yayınevi, 1913/2010.

314. Robert Bocock, *Sigmund…*, s. 82-83.

315. Sigmund Freud, *Totem…* s. 56.

316. Ernest Jones, *Sigmund...* s. 406.

317. Tony Thwaites, *Reading…* s. 119.

318. Robert Bocock, *Sigmund…*, s. 87.

319. Tony Thwaites, *Reading…* s. 119.

320. Robert Bocock, *Sigmund…*, s. 88-92.

321. Charles Darwin'den aktaran, Sigmund Freud, *Totem...* s. 220-221.

322. A.g.e., s. 242-244.

323. A.g.e., s. 228.

324. Robert Bocock, *Sigmund…*, s. 91.

325. A.g.e., s. 91.

326. Herbert Marcuse, *Eros ve Uygarlık: Freud Üzerine Felsefi Bir İnceleme*, A. Yardımlı, (çev.), İstanbul, İdea Yayınları, 1955/1985, s. 37.

327. Sigmund Freud, *Bir Yanılsamanın Geleceği – Uygarlık ve Hoşnutsuzlukları*, A. Yardımlı (çev.), İstanbul, İdea Yayınları, 1927/1930/2000.

328. Ernest Jones, *Sigmund...* s. 649.

329. Sigmund Freud, *Bir...* s. 5-6.

330. Robert Bocock, *Sigmund…*, s. 99-104.

331. Friedrich Nietzsche, *Deccal: Hıristiyanlığa Lanet*, A. Kaya (çev.), İstanbul, Say Yayınları, 1888/2008, s. 19-20.

332. Benedict Anderson, *Hayali Cemaatler: Milliyetçiliğin Kökenleri ve Yayılması*, İ. Savaşır (çev.), İstanbul, Metis Yayınları, 1983/2007, s. 161.

333. Tony Thwaites, *Reading…* s. 132.

334. Anthony Elliot, *Social…* s. 28-31, 41-42.

335. Robert Bocock, *Sigmund…*, s. 103.

336. Ernest Jones, *Sigmund...* s. 657.

337. Tony Thwaites, *Reading…* s. 132-133.

338. Sigmund Freud, *Bir…* s. 67.

339. Robert Bocock, *Sigmund…*, s. 104.

340. A.g.e., s. 105.

341. Sigmund Freud, *Bir...* s. 74.

342. Robert Bocock, *Sigmund...* s. 107-109.

343. Sigmund Freud, *Bir…* s. 35.

344. Tony Thwaites, *Reading…* s. 82-83.

345. A.g.e., s. 41-43.

346. Ernest Jones, *Sigmund...* s. 657-658.

347. Sigmund Freud, *Bir…* s. 112-113.

XIII

Cole'un sözünü ettiği *nevrotik kültür*, mutsuzlukları uğruna uygarlığı ayakta tutan bu toplumun kültürüdür. Katledilen babanın öcü, acı olmuştur. Haz ilkesini, gerçeklik ilkesinin ardında bırakmak, uygar toplumu nevrotik hale getirmiştir. Nevroz, Freud'a göre kişiselliğin (*selfhood*) kaybıdır.[348] Kişisellik, libidonun bir fonksiyonu olarak tanımlanabilirse, onu (haz ilkesini bastırmak yoluyla) kısıtlayan her şey, insanı nevrotik hale getirecektir. İd ile toplumsal gerçeklik arasındaki çatışma ve toplumun değerleri ve hegemonun kültürel normları ile oluşan süperego ile ego arasındaki savaş; bu gerilimi kaldıramayan insanlarda psikiyatrik sorunlara, nevrozlara ve psikozlara yol açacaktır.

Nevrozun psikozdan farkı; nevrozlu hastaların, gerçekle bağlantılarını koparmamasıdır. Bu durumda, geri çekilen libidinal ve öldürme içgüdüleri bir başka nesneye aktarılır.[349] Freud'un erken dönem çalışmaları üç tip nevroz belirlemiştir: anksiyete nevrozu (*anxiety neurosis*), histerik nevroz (*hysterical neurosis*) ve obsesif nevroz (*obsessional neurosis*).[350] Oto-erotik dönemdeki tecrübelerden kaynaklandığı iddia edilen anksiyete nevrozunda, kişi anlık olarak kendisine zarar verecek/öldürecek bir şeyin olacağını düşünür (*dread*). Panik atak nöbetleri, solunum güçlükleri, aşırı terleme, kasların titremesi, ishal, baş dönmesi veya kalp çarpıntıları gibi fiziksel belirtiler, kişide her an ölebilecekmiş hissi oluşmasına katkıda bulunur. İkinci tür, histerik nevroz durumunda ise kişi ortada hiçbir fiziksel sorun olmadığı halde kaslarına hâkim olamamaya başlar, bilinci bulanır, bir tartışma sırasında kendini kaybeder, ancak bu olan bitenden bir müddet sonra yaptıklarını çoğunlukla hatırlamaz. Freud, bu tip nevrozun sebebinin çözüme kavuşturulamayan Oidipus Kompleksi olduğunu düşünür. Üçüncü nevroz tipi olan obsesif nevroz durumu ise kendisini, kişi tarafından

istenilmeyen, karşı çıkılan hatta saçma bulunan davranışların, kişinin istek ve iradesi dışında sürekli yinelenmesi, anlık kaygı düzeyini yükseltmesi ve tedirginlik yaratması durumlarıyla gösterir. Latensi döneminde yaşanılan tecrübeler sonucunda ortaya çıkan obsesif nevrozlara örnek olarak, simetri, temizlik, hastalık, biriktirme, sayı sayma veya sürekli şüphe duyma takıntıları verilebilir.

Anlatıcının ve dövüş kulübüne katılan diğer mavi ve beyaz yakalı işçilerin/memurların içinden çıktıkları toplum, bu sayılan nevrotik rahatsızlıkların birer klişe haline gelmiş olduğu, hatta gerçek ile alakası kalmamış psikozlu (şizofreni ve çoklu kişilik bölünmeleri gibi rahatsızlıklardan mustarip) insanların bir arada yaşamaya alıştığı bir toplumdur. Onlar, nevrotik kültürün şekillendirdiği insanlardır. Uygarlığın getirdiği mutsuzluk, kişileri hasta etmiştir. Anlatıcının sahip olduğu insomnia, bu toplumun hastalıklarından yalnızca bir tanesidir. Marla Singer yaşlanma takıntısı olan bir obsesiftir. Bob'ın kendi sonunu hazırlayacak olan steroidlere saldırması, başarı takıntısındandır. Chloe, hayatı boyunca elde edemediği cinsel doyuma, ölümüne günler kala da olsa kavuşmak istemektedir. Mutluluğun toplumsal olarak tecrübe edilmediği bir ortamda, mutluluğa ulaşma çabalarıdır yaptıkları.

Ancak *Dövüş Kulübü*'nde anlatılan kültürel nevrozun semptomları, yalnızca bu bilinç-dahilindeki örneklerle açıklanamaz. Chuck Palahniuk'in romanda tasvir ettiği her şey, Freud'un uygarlık-hoşnutsuzluğuna yapılan birer göndermedir adeta. Kültürel norm transferlerinin karşı konulmaz hale getirdiği süperego ile toplumsal normlar arasında tüketim kültürü başı çekmektedir. Adorno ve Horkheimer'in "Her şey, kendisi bir şey olduğu sürece değil, alıp verilebildiği sürece değerlidir"[351] cümlesi ile özetlediği tüketim kültüründe, her birey kendini satmaya çalışan bir ürün haline gelmiştir. Ve bu herkesin kendini-pazarlaması zorunluluğu, bir kez daha tüketim kültürüne hizmet edecek şekilde, diğer ürünler üzerinden olmaktadır. Herkes sahip olduğu, satın alabildiği, hayalini kurabildiği ürünler kadar değerlidir. Anlatıcının evi ve mobilyaları,

onun kişisel değerini tanımlar. Bu kurala uymayan ya da kendini tanımlayacak ürünleri satın alabilecek gücü olmayan herkes, dışlanmıştır.

Fakat yine de, toplumdan dışlansın ya da dışlanmasın, herkes bu çarkın içinde öğütülmeye devam eder. Kültürün iki işlevi vardır: Birincisi, insanı doğa karşısında korumaya çalışmak, ikincisi de, insanları birbirine karşı korumaya çabalamak.[352] Her ikisinin ortak sonucu ise iletişimsizliktir. Teknoloji, insanları birbirine yakınlaştırır gibi görünse de aslında onları birbirinden uzaklaştırır. Sizden kilometrelerce uzakta oturan bir akrabanızı ziyaret etmek belki bir uçak parası değerindedir ama sadece hafta sonu evinizde, yeni aldığınız pijamalarınızın içinde, devasa televizyonunuz karşısında izleyeceğiniz bir maç için, o akrabanızla telefonda görüşmeyi tercih edersiniz. Dizüstü bilgisayarınızın kamerasının sağladığı netliğe amenna diyerek görürsünüz annenizin yüzünü. Gerçek hayattaki kadınlar yerine internet sitelerinden indirdiğiniz kadın resimleri belirleyecektir güzellik algılarınızı. İdeal penis boyuna ulaşamamanızın verdiği sıkıntı kadar üzüntülüsünüzdür bugün. Gelinlik kataloglarında gördüğünüz fiyatlara olan uzaklığınız kadar uzaksınızdır hayallerinizin düğününden. Cızırtılı bir plak ile FLAC olarak kaydedilmiş bir şarkı arasındaki fark kadar uzağındasınızdır gerçek müziğin. Anılarınız size birer fotoğraf karesi kadar yakındır. Ve elbette en son ettiğiniz kavga kadar yabancısınızdır kendinize.

Dövüş kulübüne gelen Amerikalı mutsuz erkekler, bu kültür ile saç tellerinden ayak tırnaklarına kadar yıkanmıştır. Tanımadıkları babalarını öldürmenin verdiği suçluluk duygusu ile harcarlar hayatlarını. Hiçbir zaman tecrübe etmedikleri baba güvenliğinin getirdiği nevrozlar yüzünden doktor doktor gezmektedirler. Neden orada olduğunu bilmedikleri, anlam veremedikleri toplumsal kurallar ve ahlak yüzünden vicdan azabı ile örülüdür her yanları. Kültür endüstrisinin ön-hazzı tetikleyici hamleleri yüzünden, gerçek hazzı ertelediklerinin farkında bile değildirler. Freud’un bahsettiği zamanlarda, kolektif bir nevroz oluşumuna en büyük katkıyı sağlamakta olan dinin[353] yerini almış tüketim toplumunun yarattığı

ilkelerdir *gerçek*likleri. Kadınsılaşma ve hadım edilme korkularının hüküm sürdüğü toplumda –ironik olarak– gitgide daha da kadınsılaşmalarına neden olan şey, daha en başından engellenen cinsel istekleri ve şiddet eğilimleridir aslında. Eskiden varolagelen üretici, eve ekmek getiren ve savaşçı/asker erkek modeli gitmiş, yerine reklam panolarında etek giyen, bakımlı erkekler gelmiştir. Ve tam da bu nedenden dolayı, toplumda veya aile içindeki baskın rollerini kaybetmişlerdir. Eşini cinsel yönden tatmin edemeyen erkeklere açılan boşanma davaları, kocalarını aldatan kadınlar, bardan-kaldırılan erkekler, büyük şirketlerin başına geçen kadınlar vardır artık. Bastırılan libidolarını, bastırılan şiddet arzuları izler. Hegemon kültüründe kavga etmek barbarlıktır, şiddet acizlik göstergesidir, boks profesyonel bir spordur, dövüş sanatları insanın kendisini savunması içindir, tek bir silahla milyonlarca sivil öldürülebilir… Erkek gücü, erkeğin şiddeti ve avcılığı artık geride kalmıştır.[354] Amerika'da artan silah satışları ve tüm dünyayı sarsan terörist eylemler, *mertliğin bozulduğunun* göstergeleridir.

Aldous Huxley'nin bir insanlıktan-çıkma distopyasını anlattığı *Brave New World* [Cesur Yeni Dünya] (1931) kitabının karakterlerinden Lenina Crowne'nin meşhur ettiği "Bugün alabileceğin keyfi asla yarına erteleme"[355] cümlesi, bugünün nevrotik kültüründe geçerliliğini yitirmiştir. Huxley'in tümüyle iletişimsiz, ailesiz ve sevgisiz geleceğinde (bile) *zevk* olgusu mevcutken; *Dövüş Kulübü*'nün karakterleri, gerçeklik ilkesinin boyunduruğu altında, tüketim toplumunun aşılmaz sınırları ve zevkleri-imal-eden hegemonyası içinde, bu en temel dürtülerini doyuramamaktadır. Erich Fromm'un da belirttiği gibi, "tüketim davranışı, dünya ile temas kurmanın sağlıklı olmayan bir şeklidir; çünkü dünyaya ilgi duymak ve onunla ilişki halinde bulunmak yerine, dünya bir açgözlülük objesi haline getirilmiştir".[356] Dövüş kulübünün katılımcıları, bu açgözlülük objesinden payını alamayanlardır. Bu payı alamadıkları gibi, kendi içgüdülerini de tatmin edemezler. Ve bu yüzden, bir zamanlar rasyonellik üzerine kurulduğu düşünülen bugünün kültürel hegemonyasının yarattığı

nevrotik toplum içinde yaşar ve ölürler.

Oysa dövüş kulübü, onlara ıstırapla, hayal kırıklıklarıyla, hoşnutsuzluklarla ve mutsuzlukla baş edebilecekleri, en azından tüm bu olup bitenlerden uzaklaşabilecekleri bir ortam sunar. Burada şiddet serbesttir. Ahlak, dövüşen iki kişi arasında belirlenir. Biri diğerine dur diyene kadar, dövüş devam edecektir. Bu sırada kimse kimseyi yargılamayacaktır. Dövüşü izleyen insanlar, televizyonları karşısında ya da statlarda, kendilerini izletmek için milyonlarca dolar alan, kasklı ve korumalı profesyonel sporcuları değil; gündelik hayatta birlikte çalıştıkları, hizmet ettikleri ya da hizmet aldıkları sıradan insanları izleyecektir.

“Dövüş kulübüne bir kez gittiniz mi, artık televizyonda futbol seyretmek, muhteşem bir seks yapma fırsatınız varken oturup porno seyretmeye benzer.” (49)

“Dövüş kulübünde geçirdiğiniz zaman boyunca, banka hesabınız değilsiniz. İşiniz değilsiniz. Aileniz değilsiniz ve olduğunuzu düşündüğünüz kişi değilsiniz… İsminiz değilsiniz… Sorunlarınız değilsiniz… Yaşınız değilsiniz… Umutlarınız değilsiniz…” (144)

Dövüşenler, bastırılmış şiddet ve ölüm içgüdülerini doyuma ulaştırana kadar kavgada kalabilecektir. Hiçbir işe yaramayan reçeteli ilaçların, insana daha fazla acı ve tatminsizlik duygusundan başka hiçbir şey vermeyen tersyüz edilmiş Budist terbiyenin, spor salonunda boşa harcanan saatlerin, formalite evliliklerin, her gün aynı şeyin yapıldığı işyerlerinin ve uygarlığın yerini, dövüş kulübü almıştır artık. Burada gerçeklik ilkesi değil, haz ilkesi ön plandadır.

Personalar her tarafa saçılmıştır dövüş kulübünde.

“Fotokopicide çalışan oğlanı görmüştünüz; çektirdiğiniz fotokopilere üç zımba deliği açmayı ya da destelerin arasına renkli kâğıtlar koymayı hatırlayamayan bu çocuğu bir ay önce görmüştünüz. Ama onu kendisinin iki katı iriliğindeki bir satış temsilcisinin tozunu atarken ve sonra adamın üstüne atlayıp hareketsiz bırakana kadar yumruklarken seyrettiğiniz o on dakika boyunca, bu çocuk bir ilahtı.” (47)

Herkesin birbirinin alternatifi olarak yetiştirildiği tüketim

toplumundan çıkmış birbirleriyle dövüşen iki kişi, aslında kendilerini/personalarını dövmektedir dövüş kulübünde. Onları etkisi altına alan kültürel hegemondan öçlerini, karşılarındakileri döverek değil, aslında bizzat dönüştükleri sözde-bireyleri yerle bir ederek almaktadırlar. Dövüş ikili bir süreç değildir aslında. O kendi kendini terörize etmenin bir şeklidir sadece. Anlatıcının bahsettiği fotokopici çocuk, o dövüş sahnesinde karşısındakine değil, bizzat fotokopicide çalışan haline yumruk atmaktadır. Ne de olsa, bir gün işinden istifa etse ya da patronu tarafından kovulacak olsa, yerine geçecek adamdır karşısında dövüşen. Toplumun taktırdığı maskelere karşı açılmış bir savaştır dövüş. Egonun süperegoyu pataklama isteğidir dövüş kulübünde olan bitenler. Ve Tyler Durden'ın terörizmi tam da budur işte: Maskelere karşı açılmış ruhani bir savaş. Bir kez daha, Žižek'in "Beni terörize etmen konusunda sana ihtiyacım yok, bunu ben de kendime yapabilirim"[357] söylemidir dövüş kulübüne katılanların aklında olan. George W. Bush'un "Ya bizdensin ya da onlardan" şeklinde tanımladığı şer ekseninin üzerinde, dışarıda-içeride ayrımının kalbinde değildir bu terör; burada teröristler "bizdendir", içimizdedir, bize ait olan kültürün yarattıklarıdır.[358] Ama kimse ölmez bu terör yüzünden. Kimse acı çekmez. Karşınızdaki adama attığınız her yumruk, onu da sizi de mutlu eder. Yediğiniz her tekme gibi, attığınız her tekme de toplumun sizden olmanızı beklediği karaktere karşıdır yalnızca. Dövülenler, egolar değil, süperegonun eğittiği maskelerdir artık. Bu terör, her iki tarafı da mutlu eder.

Yapılması dayatılan işler gitmiştir. Bir anlığına yok olmuşlardır. Normal yaşantısında kim olduğu konusunda az çok fikir sahibi olunan herkes, maskelerini kapının girişinde bırakmıştır. Artık dövüşen hiç kimse, tanındığı kişi değildir. Nihayet, gerçekten kendisidir herkes. İçinde ne varsa döker dövüş kulübünde.

Kurallar. Evet, her toplulukta olduğu gibi burada da halâ kurallar vardır. Ama buradaki kurallar yalnızca hayatta kalmak içindir.

"Dövüş kulübünün ilk kuralı… Dövüş kulübü hakkında konuşmamaktır.

Dövüş kulübünün ikinci kuralı… Dövüş kulübü hakkında konuşmamaktır.

Dövüş kulübünün üçüncü kuralı… Biri dur derse ya da hareketsiz kalırsa, o kişi numara yapıyor bile olsa, dövüş bitmiştir.

Dövüş kulübünün dördüncü kuralı… Her dövüşte sadece iki kişi kapışır ve aynı anda birden fazla dövüş olamaz.

Dövüş kulübünün beşinci kuralı… Dövüşten önce gömlekler ve pabuçlar çıkarılır.

Dövüş kulübünün altıncı kuralı… Her dövüş sürmesi gerektiği kadar sürer.

Dövüş kulübünün yedinci kuralı… Eğer bu gece dövüş kulübünüzdeki ilk gecenizse, dövüşmek zorundasınız.” (46-48)

Tyler Durden’ın ağzından duyarız bu kuralları. Yalnızca anlatıcı değildir onun etkisi altında kalan. Onu daha önce hiç görmemiş, hiç tanımamış koca koca adamlar, kendi hordalarının lideri olarak belirlemiştir Tyler’ı. Takip edecekleri tek bir kural koyucu olacaksa, o da, hazlarını, arzularını ve isteklerini açığa çıkarmalarını engellemeyen, aksine buna onları teşvik eden, Tyler olsun isterler. Üstelik konulmuş bazı kuralları da yıkmaktadırlar şimdiden. Her hafta yeni suratlar belirmektedir dövüş kulübünde. Onun hakkında konuşmamak ilk kural olsa da, uyulmayan tek kural da odur aslında. Herkes değer verdiği birilerine bahsetmektedir dövüş kulübünden. Davet etmektedir onları da bu terapiden çok daha rahatlatıcı yere. İçlerinde olanı dışarı çıkarmak mutlu etmektedir gelen herkesi ve onlar da başkalarını mutlu etmek için bahsetmeye devam ederler dövüş kulübünden. Bir ihtimal, yasaklanan her şeyde olduğu gibi, yasakları delmek mutlu etmektedir onları. Ve böylece gitgide artar dövüş kulübüne katılanların sayısı.

Katılımcıların sayısının artması, önceleri haftada bir yapılan dövüş kulübü gecelerinin de sayısını arttırır. Haftada bir gün, iki gün, üç gün derken her gün toplanılmaya başlanır. Ve dövüş kulübünün yayılımı yalnızca haftanın günleri ile de sınırlı kalmaz. Önce başka yerleşim yerlerine, daha sonra da başka eyaletlere yayılır dövüş kulübü. Her köşede birbirini döven, her sabah işlerine

suratları dağılmış bir biçimde gelen erkekler vardır artık Amerika'nın dört bir köşesinde. Baudrillard'ın tüketim zamanına atfettiği "boş zaman etkinlikleri zamanı da genel olarak en önemli toplumsal an, üretici değer, ekonomik olarak *hayatta kalmanın* değil, toplumsal *kurtuluşun boyutu* haline [gelmişse]",[359] artık bu boş zaman, dövüş kulübünde değerlendirilmektedir. Dövüş kulübüne katılanlar kurtuluşlarını tüketimde değil, birbirlerini dövmekte bulur. Freud'un belirttiği gibi bireyin saldırganlığının kısıtlanması, toplumun ondan talep ettiği ilk ve en ciddi fedakârlık ise şimdi bu fedakârlığı geri alma şansı doğmuştur. Amerikan toplumunun yabancılaştırdığı, kadınsılaştırdığı, tüketicileştirdiği, iletişimlerini kestiği mutsuz erkekler, toplumlarıyla ödeşmeyi artık boş zamanlarında bile yapabilir hale gelmiştir. Artık mutludurlar. Umutludurlar. Şiddet içgüdülerini serbest bırakmışlardır. Hayatlarında bir sonraki günün gelmesini beklemeleri için bir sebep vardır sonunda. Kültürel hegemonun toplumundan dışarı çıkmakta ve kendi toplumlarını oluşturmaktadırlar artık.

"Kime karşı dövüştüğünü sordum Tyler'a. Babama, dedi Tyler." (52)

Şimdi sıra belki de babalarıyla yüzleşmeye, hesaplaşmaya gelecektir.

348. Preston J. Cole, *The...* s. 127.

349. Karen Horney, *Ruhsal Çatışmalarımız: Yapıcı Bir Nevroz Teorisi*, S. Budak (çev.), İstanbul, Öteki Yayınevi, 1945/2006, s. 21-30.

350. Preston J. Cole, *The...* s. 103-112.

351. Theodor W. Adorno ve Max Horkheimer, *Aydınlanmanın…* s. 210-211.

352. Theodor W. Adorno ve Max Horkheimer, *Sosyolojik Açılımlar: Sunular ve Tartışmalar*, M. S. Durgun ve A. Gümüş (çev.), Ankara, BilgeSu, 1956/2010, s. 103-115.

353. Sigmund Freud, *Bir…* s. 45-49.

354. Leo Braudy, *From Chivalry to Terrorism: War and the Changing Nature of Masculinity*, New York, Vintage, 2005, s. 512-556.

355. Aldous Huxley, *Cesur Yeni Dünya*, Ü. Tosun (çev.), İstanbul, İthaki Yayınları, 1931/2007, s. 132.

356. Erich Fromm, *Cinsellik ve Cinsel Sapmalar*, A. Arıtan (çev.), İstanbul, Arıtan Yayınevi, 1998/2004, s. 14.

357. Slavoj Žižek, “The… s. 117.

358. Jesse Kavadlo, “With Us or Against Us: Chuck Palahniuk’s 9/11”, C. Kuhn ve L. Rubin (der.), *Reading Chuck Palahniuk: American Monsters and Literary Mayhem*, Londra, Routledge, 2009 içinde, s. 103-115.

359. Jean Baudrillard, *Tüketim…* s. 203.

XIV

Dövüş kulüpleri gün geçtikçe daha fazla insanı *kurtarmaya* başlamışken, anlatıcı ile Tyler Durden arasındaki ilişki de derinleşmektedir. Anlatıcı, Amerikan rüyasının sembollerinden biri olan evinin (dosya dolabının) yıkılmasıyla birlikte, Tyler Durden'ın Paper Street'te bulunan evine taşınmıştır. Mobilyaları en nadide kataloglardan seçilmiş, mutfağı yüzlerce çeşit baharatla bezenmiş, teknolojinin son harikaları ile donatılmış, anlatıcının oluşturmak için binbir sıkıntıyla kazandığı parasını ve zamanını harcadığı apartman dairesinin yerini, bir harabeyi andıran, terk edilmiş eski bir ahşap ev almıştır artık. Nevrotik tüketim toplumunun iyileşmek için satın aldığı hiçbir şey yoktur bu evde: Televizyon, radyo, bilgisayar, koltuklar, yatak çarşafları, elektrikli mutfak eşyaları gibi *modern gereksinimlerin* dışında, temiz sıcak su bulmak bile adeta imkânsızdır burada. Her yağmur yağdığında, elektrik sigortasının kapatılması gerekir. Aksi takdirde, evin her yanına dağılmış onlarca delikten giren yağmur suları, kısa devrelere hatta yangına sebebiyet verebilir.

Kumaşları artık gözükmeyen mobilyaların, yıllar önce paslanmış çivileri yerinden kalkmış merdivenlerin, bir zamanlar birilerinin zaman öldürmek için okuduğu dergilerin oluşturduğu koca yığınların içinde bulunduğu ev, zehirli atıkların yok edilmek için depolandığı bir mekânda konuşlanmış, yıkımını beklemektedir. "Komşularımız" der anlatıcı, "yan taraftaki kapatılmış bir imalathaneyle sokağın karşı tarafındaki, bütün bir bloku kaplayan bir depodan ibaret". (55) Bir nevi, anlatıcının eski evinin tam tersidir aslında burası. O dosya dolabını andıran küçücük daire, çevresini sarıp sarmalayan, sürekli değişen ve hareket eden kalabalıktan izole edilmeye çalışılmışken; bu eski malikâne, bir zamanlar işlek bir mahalleyken, bugün toplumun tenezzül bile etmediği bir boşluğun, bir atık deposunun ortasında bulunmaktadır.

Bob gibi. Gönüllü izolasyon, burada yerini mecburi yalnızlığa bırakmıştır. “Her yöne doğru bir kilometrelik bir mesafede” (56) yalnızdır, Tyler ve anlatıcı.

Jeffrey Sartain’e göre, anlatıcının bir anlamda kendi yarattığı, bir düzen içine soktuğu ve içerisinde yuvasını bulmaya çalıştığı apartman dairesinden çıkıp Tyler Durden’ın kendi ile arasında hiçbir bağ oluşturmayan terk edilmiş, kırık dökük evine yerleşmesi geçişinde, bizzat anlatıcı ile Tyler’ın karakterlerine yapılan göndermeler mevcuttur. Sartain’in sözleri ile ifade etmek gerekirse, “termodinamik entropi anlayışına göre, Tyler son derece yüksek entropik bir durumu, kaotik ve anarşist bir düzensizliği temsil ederken, [anlatıcı] aynı ölçüde düşük bir entropik durumu, yüksek derece düzenliliği ve değişmezliği temsil etmektedir”.[360] Bir kaza sonucu parçalarına ayrılan apartman dairesinden yükselen entropi ile Tyler Durden’ın sabit olanı terörize ederek parçalamaya çalışması arasında gerçekten de büyük bir benzerlik vardır. Anlatıcı, sabitliğinden, düzeninden çıkıp Tyler ile birlikte yaşamaya karar vermesiyle, kaosun ve düzensizliğin bir parçası olmuştur artık. Bir zamanlar atrofi içinde, kendisini hasta eden düzene karşı hareketsiz kalmışken, Tyler ve zaten yıkılmakta olan ev ile birlikte, dinamik bir karşı koyuşun içerisindedir bundan böyle.

Chuck Palahniuk’i, sıkça karşılaştırıldığı George Orwell ve Aldous Huxley gibi distopyacı yazarlardan ayıran en önemli özellik bu noktada yatar. Orwell’in ve Huxley’in kahramanları, var olan düzeni değiştirmeyi –tıpkı anlatıcının ilk zamanlardaki hali gibi– akıllarından bile geçirmez. Onlar *düzen* içinde ölmeyi, *düzensizlik* içinde ölmeye tercih eder. Bu yüzden de hayatlarını, onlara sunulan reçeteler dahilinde yaşar ve sonlandırırlar. Oysa Tyler Durden, Palahniuk’in ve anlatıcının *umut ışığını* sembolize eder. Ancak Tyler’ın getirdiği umudun içinde şiddet, anarşi, düzensizlik ve belki de terör vardır. Palahniuk’e göre de, “Orwellyen kâbusu”[361] sonlandırmak kolay olmayacaktır. Tyler Durden gibi karizmatik bir lideri takip etmek, sanıldığı kadar kolay değildir. Tyler, her zaman aşırıları bekler. Dış dünyanın kurallarını hiçe saymayı salık verir.

Süperegonun bastırılmasını, personaların atılmasını ve karanlık kardeşlerin uyandırılmasını talep eder. Tüketim kültürünün koyunlaştırdığı yığınlardan bir anda aslan sürüsüne dönüşü talep etmek, kolaylıkla yerine getirilebilecek bir beklenti değildir. Ama Tyler, bunu yaptıracak gücü kendisinde bulur. Onu takip edip etmemek ise anlatıcı ve diğer dövüş kulübü üyelerine kalmıştır.

Anlatıcının, temsilcisi olduğu düzenlilikten vazgeçip Tyler Durden'ın düzen-dışı saflarına katılması, yalnızca teknolojik apartman dairesini unutup Viktoryen dönemden kalma eski evde yaşamaya alışması ile sınırlı kalmaz. O da, tıpkı Tyler gibi, bazı gece işlerinde çalışmaya başlamıştır artık. Tyler'ın "Sınıf nefretin kızışsın biraz" (63) diyerek çalışmaya başlamasını tavsiye ettiği Pressman Oteli'nde garsonluk yapmaktadır anlatıcı. Beyaz bir gömleği, siyah bir pantolonu ve yine siyah bir papyonu olması, bu işi almasında yeterli olmuştur. Amaç bellidir. Tyler'ın yaptıklarını tekrar edecektir anlatıcı. Sıvı yemeklerin ve içeceklerin içine işeyecek, pudinglere menisini karıştıracak, parfelere osuracak, eğer patronu ona bir terslik yaparsa, adamın posta adresini Kuzey Dakota, Rugby'e yönlendirecektir. Bundan böyle, o da bir gerilla garsondur.

Bunun yanında, Tyler'a sabun yapmakta yardım etmeye de başlamıştır. Evin bodrum katında kurdukları küçük atölyede, hazırlanmış sabun kalıplarını kartonlara doldurmaya, kaynayan yağ ile çamaşır sodasını karıştırmaya, buzdolabından sıvı gliserini çıkarmaya başlamıştır o da. Ve aynı zamanda tüketim toplumunun ona bir lütfu olan işine de devam etmekte olsa bile, onu da *terörize etmeye* ikna olmuştur. İş toplantılarına kanlı dişleri, kan oturmuş suratı, üzerine kan bulaşmış pantolonu, yara bere içindeki elleri ve bandajlı parmakları ile katılmakta bir sakınca görmez. Patronunun meraklı bakışlarına ve sorularına takılmaz. Patronu onu eve gönderip kendisine çekidüzen vermesini söylediğinde, sevinçten havalara uçar. Dövüş kulübünün kurallarının olduğu kâğıtların çıktılarını alır, fotokopilerini bastırır. Anarşist haiku denemeleri yapar.

“O bir tek yuva
Olmasa o tek yuva
Kuşun yuvası
Olurdu bütün dünya
Hayattır senin
Yegâne kariyerin” (62)
5-7-5-7-5-7.

Gitgide Tyler gibi olmaktadır anlatıcı. Ve bunu inkâr etmez.

“Tyler’la ikimiz gitgide tek yumurta ikizleri gibi birbirimize benzemeye başlamıştık.” (113)

Tüm bu olanlar, bir tür Zen Aydınlanmasıdır anlatıcı için. İşini umursamamaktadır artık. Patronunu takmamaktadır. İşyerindekilerin bakışlarını görmezden gelmektedir. Kan lekelerini temizlemekle zamanını harcamamaktadır. Ağrıyan eklemleri, çizik içindeki elleri ve yüzü, çürümüş kemikleri onu doktora yönlendirmemektedir. Hayatının tek amacı, dövüş kulüpleri haline gelmiştir artık. Tyler ile yaşadığı evde olmaktan memnundur. Onunla sohbet etmekten zevk almaktadır. Onunla birlikte evde oturup salonda bulunan *Reader’s Digest* dergilerinde yazılmış makalelerle alay etmek hobisi haline gelmiştir. Dergide organların ağzından konuşuluyormuş gibi yapması güldürür onu: “Ben Jane’in dölyatağıyım… Ben Joe’nun prostatıyım… Ben Joe’nun kabarmış burun kanatlarıyım… Ben Joe’nun azmış kudurmuş reddedilme duygusuyum…”[362] (56-58) Anlatıcı öyle sevmiştir ki yapılan bu göndermeleri, kendi hayatını anlatırken de kullanır olmuştur artık. Mutludur o. Huzuru bulmuştur. Nevrotik toplumdan uzaklaşmış, iyileşmekte olan bir topluluğa girmiştir. *Gesellschaft*’a karşı *Gemeinschaft.*[363] Personaların var olmadığı, tüketimin şart koşulmadığı, erkeklerin kadınsılaşmadığı, gözlemlenen ile gözlemleyenin yer değiştirmediği, şiddetin bastırılmadığı ve babanın hüküm sürmediği bir toplumdadır o. Tyler’a inanmaktadır. İletişimi, dövüş kulübüne katılanlarla yumruklaşmakta bulmuştur. Sahip oldukları, onun sahibi değildir artık. Havaya uçan dairesi hakkında haber vermek isteyen detektif bile umurunda değildir. Detektife, Tyler’ın kulağına fısıldadığı

cümleleri söylemek geçiyordur artık içinden.

"Fiziksel güçle ve mülkiyetle olan bağlarımı niçin koparıyorum?.. Çünkü ancak kendimi mahvederek ruhumun gerçek gücünü keşfedebilirim… Sahip olduklarımı yok eden kurtarıcı… benim ruhumu kurtarma savaşındadır. Bütün aidiyetleri yolumdan kaldıran öğretmen beni özgür kılacaktır." (109)

"Ağzımdan çıkanlar Tyler'ın sözleri" (113) der bazen. Ya da "Bazen Tyler benim yerime konuşur" (50) diye ekler. Eskiden *herkes* gibidir anlatıcı. Şimdi ise en azından birine benzer. Bir kimliği vardır artık. Onu tanıyan birileri. Aynı şeyi yapmaktan sıkılmamıştır henüz. Dedik ya, kendi topluluğundan hoşnuttur artık o. Mutludur. Huzurludur.

Ama her şeyin, bir kez daha, tepetaklak olması an meselesidir.

360. Jeffrey A. Sartain, "'Even the Mona Lisa's Falling Apart': The Cultural Assimilation of Scientific Epistemologies in Palahniuk's Fiction", *Stirrings Still*, 2 (2), 2009, s. 34.

361. A.g.e., s. 35.

362. *Dövüş Kulübü'*nün film adaptasyonunda, anlatıcının dergiden okuduğu isimler Jill ve Jack olsa da, romanda bu isimler aslında Jane ve Joe'dur. Bazıları –hatta *Dövüş Kulübü* üzerine akademik makale yazan kimi isimler dahi– isimsiz anlatıcıya, Joe/Jack şeklinde hitap ediyor olsalar da, bu referans maalesef yanıltıcıdır.

363. Ferdinand Tönnies, "Gemeinschaft ve Gesellschaft", A. Aydoğan (der.), *Şehir ve Cemiyet: Weber, Tönnies, Simmel*, A. Aydoğan (çev.), İstanbul, İz Yayıncılık, 1887/2005 içinde, s. 185-217.

XV

"Bütün gece rüyamda Marla Singer'ı düzüyordum. Sigarasını içen Marla. Gözlerini deviren Marla. Kendi yatağımda tek başıma uyandım ve Tyler'ın odasının kapısı kapalıydı… tuvaletin içinde ölü denizanasına benzer bir şey yüzüyordu. Kullanılmış bir prezervatif. Tyler'la Marla işte böyle tanışıyorlar." (54)

Marla Singer. Anlatıcının elinden destek gruplarını alan kadın. Ondan ölmekte olan insanların yanında bulduğu huzuru çalan kadın. Onun animası olan kadın. Bir kez daha yapmıştır yapacağını. Elinden almaya çalıştığı, bu kez Tyler'dır.

"Hepsi benim hatam…" der anlatıcı, "bazen bir şey yapar ve belanızı bulursunuz. Bazen de yapmadığınız şeyler size belanızı buldururlar." (56) Bir gece önce Marla'yı aramış, ona melanoma grubuna gitmek isteyip istemediğini sormuştur. Evet, romana göre anlatıcı dövüş kulübüne katıldıktan sonra da bazı geceler destek gruplarına gitmeye devam etmektedir. Marla'yı arama amacı, onun melanoma toplantısına katılıp katılmayacağını kesinleştirmektir. Marla'nın geldiği bir toplantıya gitmesinin bir anlamı yoktur zaten. Ama sonradan aradığına pişman olacaktır.

"Marla ağır çekimde cevap verdi. Bu gerçek bir intihar değil, dedi Marla. Muhtemelen yardım çığlığı dedikleri türden bir şeydi bu; ama Marla aşırı miktarda Xanax almıştı." (57)

Xanax: Alprazolam. Nevrotik tüketim toplumunun, renkli mutluluk haplarından biri. Ciddi anksiyete nevrozunun tedavisinde kullanılan yatıştırıcı ilaç. Prospektüsünde, kullananların intihar eğilimlerini arttırabileceği yönünde ufak bir uyarı bulunan kafa yapıcı. Birden fazla alındığında, ölüme götürebilen intihar-yardımcısı.

Marla anlatıcıyı intiharını izlemeye davet etmişti ama anlatıcı bunu, melanoma toplantısına katılmak için bir çeşit izin, bir tür fırsat olarak algılamıştı. "Önemli değil, dedi Marla. Televizyon

seyrederek ölse de olurdu. İnşallah televizyonda seyretmeye değecek bir şey bulabilirdi…" (57)

Ama öyle olmamıştı. Anlatıcı melanoma toplantısına gittiği sırada, yaptığı garsonluk işinden geri dönen Tyler, Marla'nın telefonuna cevap vermiş ve onu Regent Otel'deki intiharından kurtarmak için yola çıkmıştı. "Keşke birkaç dakikayı ziyan edip Marla'nın ölmesini seyretmeye gitseydim" (58) diyen anlatıcı, artık çok geç kalmıştı. Marla'nın, kendisini hem Xanax'ın hem de istemeden çağırmış bulunduğu polislerin elinden kurtaran Tyler'dan bir ricası daha olacaktı: Tyler'dan, ilaçlar onu ölümün sıcak kollarına almasın diye, kendisini sabaha kadar ayakta tutmasını isteyecekti Marla. Çare, sabaha kadar seks yapmakta bulunacaktı. Tuvaletin içinde yüzen kullanılmış prezervatiflerin sebebi buydu.

Tyler bu olup bitenlerden ziyadesiyle hoşlanmıştı. Gece boyu on kez sevişmişlerdi, hatta bir ara Marla'nın ağzından şu cümleler bile çıkıvermişti: "Senden kürtaj olmak istiyorum." (58) Anlatıcı, Marla Singer'ın ihtiyacı olan son şeyin bir sevgili olduğunu söyleyip Tyler'ı vazgeçirmeye çalıştıysa da olmadı. "Sevgi deme buna" (60) demişti Tyler. Erotik bir aşk değildi bu. Zaten Freud'a göre erotik aşk diye bir şey de yoktu: Libido erkeksiydi. "Freud, erotik aşkın doğasını kabul etmiyordu, çünkü erotik aşk, kadın ve erkeğin, farklı olsalar dahi ancak eşitlik durumlarında mümkün olan ortak gelişimlerine dayanır"[364] ve kadın ile erkek (Tyler'a göre olduğu gibi) Freud'a göre de eşit değildiler. Marla ile Tyler arasında olan, bir spordu. Haz ilkesini, gerçekliğin önüne almaktı. Oldu. Bitti. Bir daha olabilirdi. Hepsi bu.

Ancak anlatıcı, Marla ile Tyler arasındaki ilişkiyi böyle yorumlamamıştı. "Uzun lafı kısası" diyordu anlatıcı, "Marla bu sefer de hayatımın başka bir bölümünü mahvetmek üzere harekete geçti. Üniversite yıllarımdan beri bu böyle. Arkadaşlar edinirim. Gidip evlenirler. Arkadaşlarımı kaybederim". (60) Klasik bir modern hayat trajedisiydi anlatıcınınki. Hayatını birlikte geçirmek üzere, eğlenceli, kafa dengi birilerini bulmuştu. Belki de "Tamam" demişti, "bundan sonra hayatımı, bu insanlarla beraber mutlu mesut

geçirebilirim". Ama 'her zaman istediğini elde edemiyordu': Mick Jagger aydınlanması. O sevdiği insanlar, karşı cinsten birilerini aramak için, önce yavaşça anlatıcıdan uzaklaşıyor; sonra da buldukları yeni insanlarla, yeni bir hayata başlıyorlardı. Anlatıcıya yer olmayan bir hayata. Ne diyebilirdi ki buna? Onlara gitme diyecek kadar bencil miydi? Hem dese bile ne kadar etkilerdi ki bu söyledikleri onları? Hayat böyleydi. Süperego bunu hükmediyordu: Doğ, okula git, ders çalış, üniversiteye gir, ders çalış, üniversiteyi bitir, iş bul, işte çalış, birini bul, evlen, çocuk yap, öl. Sarsılmaz sıralama. Tyler gibi sıralamaları sarsan bir adam bile dayanamamıştı işte buna! Marla'yı bulmuştu. Ya da Marla onu bulmuştu. Önce bir iki kez, üçü birlikte buluşacaklardı. Sonra, anlatıcıyı Marla'nın bir arkadaşıyla tanıştıracaklardı. Allah'tan Chloe ölmüştü. Sonra evleneceklerdi. "Bay ve Bayan Kıç Bezi." (67) Çocukları olacaktı. Dudaklarına anneannesinin kalça yağları enjekte edilmiş, kıvırcık dağılmış saçlı, sigara bağımlısı küçük bir kız ve önündeki mamanın içine işeyen, kız kardeşinin biberonuna osuran, güneş gözlüklü küçük bir oğlan. Bu masalsı tabloda anlatıcıya yer yoktu.

Anlatıcı emindi artık: Bay Gölge ile Bayan Anima, maskeleri elinden alınmış nevrotik isimsiz oğlanı dışlayacaktı. Daha şimdiden, anlatıcıyı Marla ile karşılaştırmaya başlamıştı bile Tyler. "Marla en azından dibe vurmaya çalışıyor…" diyordu, "ben henüz dibe vurmaya yaklaşmamışım bile. Ve eğer sonuna kadar düşmezsem, kurtarılmam olanaksızmış. İsa çarmıha gerilerek yapmış bunu. Sadece para, mülkiyet ve bilgiden vazgeçmen yeterli değil, diyor Tyler. Bu bir hafta sonu tatili değil. Kendini geliştirmeye sırt çevirmeli ve felakete doğru koşmalısın. Bu işi böyle yarım yamalak yapamazsın artık… Daha dibe vurmadan çözülürsen… asla sonuna kadar götüremezsin. Ancak felaketten sonra yeniden doğabilirmişiz. Ancak her şeyini kaybettikten sonra, diyor Tyler, canının istediğini yapmakta özgür olursun." (68) Anlatıcı, henüz erken-Aydınlanma dönemindeyken, Marla Aydınlan-ma-maya (*Disenlightenment*) geçmişti bile. Ve "kıçına tüy taktın diye… tavuk olamazsın." (67)

364. Erich Fromm, *Psikanalizin…* s. 60.

XVI

Anlatıcının yaşadığı, basit bir kıskançlık hissi değildir. Tyler, Marla ve anlatıcının arasındaki ilişkiyi, en iyi biçimde, üstelik de *Dövüş Kulübü*'nün hemen en başında, kendi cümleleriyle anlatır aslında.

"Aramızda bir çeşit üçgen durumu var. Ben Tyler'ı istiyorum. Tyler Marla'yı istiyor. Marla beni istiyor. Ben Marla'yı istemiyorum ve Tyler da beni istemiyor; yani artık istemiyor. Bu, *sevgi*'yle alakalı bir *değer verme* meselesi değil. Bu *mülkiyet*'le alakalı bir *sahip olma* meselesi. Marla olmasa, Tyler'ın hayatta hiçbir şeyi olmayacak." (12)

Şimdi önünde iki seçenek vardır anlatıcının. Ya tıpkı destek grupları örneğinde olduğu gibi Marla geldikten sonra pes edip köşesine çekilecek ya da bu kez Marla'nın varlığına rağmen Tyler'a duyduğu bağlılığa devam edecektir. Eğer ilk şıkkı seçerse, karşısına bir kez daha Tyler Durden gibi bir kurtarıcının çıkmasını beklemek zorunda kalacak, büyük olasılıkla da sonuçta hayal kırıklığına uğrayacaktır. Destek gruplarının varlığı, ona kendisinin de yaşadığı tüm acılara rağmen, bir gün öleceğini hatırlatmış ve bu ölüme doğru yaptığı kaçınılmaz koşunun verdiği umutsuzluktan bir umut çıkarmayı başarmıştır. Marla Singer'ın anima-arketipinde anlatıcıya hatırlattığı ilk şey, onu halâ hayata bağlayan birilerinin ve bir şeylerin var olduğu, umutsuzluktan doğan umuda bu kadar kolay erişilemeyeceği olmuştur. Tesadüf eseri gölge-arketipini temsil eden Tyler Durden ile karşılaşmak ise anlatıcıya, eğer ölüme-doğru-varlık olarak adlandırılan hayatta halâ ayakta kalmak gerekiyorsa, bunu yaparken, kendisini hasta eden hayatın ta kendisine saldırmak, onunla dalga geçmek ve kendini terörize ederek ondan intikam almak gibi başka seçenekler de olduğunu hatırlatmıştır. Dövüş kulüpleri, bireyleri kendine-yabancılaştıran, onlar arasındaki iletişimi kesen ve onları hasta birer tüketim ürünü haline getiren

hayatta yalnız olmadığını kanıtlamıştır. Bu, destek gruplarının sağladığı bireysel aydınlanmadan daha özgürleştirici, daha çok umut vericidir. Çünkü Bauman'ın deyişiyle, "Bir kişinin özgür olması için en az iki kişi gerekir".[365] Dövüş kulübünün, katılımcılarına ve anlatıcıya sağladığı özgürlük, tam anlamıyla budur.

Bugün Marla'nın mahvettiği, işte bu özgürlük hissidir. Evet, dövüş kulüpleri, toplumsal iletişimi yeniden kazandıran ortamı sağlamaktadır belki ama o kulüpleri bir araya getiren ve ayakta tutan Tyler Durden'ın varlığıdır. Onun düzensizliği çağıran, kaotik ve yüksek oranda entropik karakteri, olağanüstü söz söyleme yeteneği ve karizmatik liderliğidir, insanlara boşa giden hayatlarını yeniden hatırlatan. Amerikan tüketiminin kadınsılaştırdığı erkeklerin içindeki şiddeti yeniden ortaya çıkaran, onlara kendilerini terörize etmenin, bu çivisi çıkmış düzenden tek kaçış yolu olduğunu anlatan, Tyler'ın yaptıkları ve söylemleridir. Tyler, babasız büyüyen bir neslin, yeni yol göstericisidir: "[Tyler'ın anlatıcıya ve dövüş kulübü katılımcılarına] sunduğu yeni bir şey yoktur; o daha çok, hayatlarının ve öznelliklerinin yörüngesini çizen ve tasvir eden kanlı canlı baba figürünün boşluğunu doldurmaktadır".[366] Bu Oidipal anlatı sayesinde yüceltilen Tyler'ı kaybetmek, özgürlüğün de sonu anlamına gelecektir. Bu topluluk –yeni horda– hiç tanımadığı babasını ikinci kez kaybetmeyi göze alamaz. Buna, anlatıcının kendisi de dahildir.

İşte bu yüzden, anlatıcı bu kez Marla'yı karşısına almaya karar vermiştir. Marla'yı Tyler'dan uzak tutmak için ne gerekiyorsa onu yapacaktır. Gerekirse Marla kadar dibe vuracak, Aydınlanmama projesine dahil olacak, kendini olabildiğince terörize edecek ve Tyler'ın söylediği her sözü kayıtsız şartsız kabul edecektir. Bu yaptıkları, ortalığı toz duman edip *kargaşa*'ya yol açacak olsa bile…

365. Zygmunt Bauman, *Özgürlük*, V. Erenus (çev.), İstanbul, Sarmal Yayınevi, 1988/1997, s. 18.

366. Paul Kennett, "Fight Club and the Dangers of Oedipal Obsession", *Stirrings Still*, 2 (2), 2009, s. 57.

Bölüm 5 - Kargaşa Projesi, Uygarlığın Tasfiyesi ve Uyanış

I

“Şu anda durduğun yerden’ diyor Tyler, ‘dibe vurmanın nasıl bir şey olduğunu hayal bile edemezsin’.” (68)

Bir önceki bölümün sonuna doğru, anlatıcının Tyler Durden’a tümüyle teslim olma kararının altında yatan üç ana faktörden bahsetmiştik. Bu faktörlerden ilki, elbette Marla Singer’ın yeniden anlatıcının hayatına giriş yapması ile ilgiliydi. Jeffrey Sartain’in de belirttiği gibi, “Tyler, [anlatıcı] için Marla’ya karşı olan hisleriyle baş etme yollarından biriydi çünkü Marla ile herhangi bir biçimde yetişkin bir ilişki içinde nasıl olunabileceğini bilmiyordu”.[367] Bu, onun Tyler’a daha fazla bağlanmasına neden oluyordu. Ancak bu faktör, sadece Marla ve anlatıcı arasındaki ilişki ile sınırlıydı. İkinci faktör ise şüphesiz daha geniş kapsamlı ve Tyler Durden’ın kişiliği ile doğrudan bağlantılıydı. Matt Jordan’ın söylediği gibi, Tyler hem anlatıcı hem de dövüş kulübünün diğer üyeleri tarafından, tüketim kültürünün dayattığı “yabancılaşmanın en etkili ilacı”[368] olarak görülüyordu. Yaptığı her işi –sabun imalatını, yarı-zamanlı garsonluğu ve sinema makinistliğini– terörize ederken, bu uygarlık savaşında kazanmanın anahtarının kendini geliştirmekte değil bilakis kendini yok etmekte bulunduğunu tekrarlar ve bu uğurda ilk kurbanını/kahramanını da bizzat kendisi olarak belirtirken, anlatıcı ve dövüş kulübüne katılan diğerleri için alışık olmadıkları bir rol model ortaya koyuyordu. Son olarak, Tyler Durden, hem anlatıcı hem de babalarını hiç tanımadan yetişmiş diğer dövüş kulübü üyeleri için, onlardan hem libidinal hem de şiddet eğilimlerini baskılamalarını talep eden toplumun aksine, bu eğilimleri açığa vurmalarına izin veren yeni bir ideal-ego, yeni bir Baba figürünü temsil ediyordu. Krister Friday’in aktardığı şekilde, “dövüş kulübünün erkekleri, sembolik ve kayıp babalarının geri dönüşünü ve onun getireceği tarihsel fark edilirliği [beklerken]”,[369] Tyler tüm

bu boşlukları kapatacak özellikleri bünyesinde barındıran (anti-)kahraman olarak belirivermişti. Hem anlatıcının hem de diğerlerinin Tyler'ın kişiliğinde buldukları şey, bu bekleyişi sonlandırma ümidiydi.

"Bizim görevimiz… halâ nasıl bir güce sahip olduklarını bu adamlara hatırlatmak." (120)

Tyler Durden'ın ağzından dövüş kulübündeki erkekler adına söylenmiş bu sözleri gerçeğe dönüştürmek için birebir dövüşten fazlasına ihtiyaç vardı. Amerikalı orta ve alt sınıf erkeklerin içlerinde var olan potansiyeli fark etmeleri, dövüş kulübü sayesinde başarıyla gerçekleştirilmişti. Ancak bu, nihai hedef doğrultusunda sadece bir başlangıç olacaktı. Karşı çıkılan uygarlığın dinamiklerini altüst etmek için, hazzı gerçekliğin önüne geçirmek yeterli olamazdı. Tyler'ın, *gerçekliğin* ta kendisine el atması gerekiyordu. Semptomu ortadan kaldırmak, tedavinin bittiği anlamına gelmezdi. Amaç, içine çektiği her bireyi hasta eden nevrotik tüketim kültürüne saldırmak, o kültürü değiştirmek olmalıydı. Bunun için de ufak tefek Zen Aydınlanmalarından fazlasına gerek vardı.

Gerçekliği değiştirmek için yapılması gereken ilk şey, bireyleri ve onların hegemon tarafından şekillendirilmiş algılarını, düşüncelerini, duygularını, hatıralarını ve gereksinimlerini değiştirmekti. Toplumun ahlak algısından, vicdan dayatmalarından, acı tanımlarından, kendi içine girdap gibi çeken normlarından uzaklaşmadan, birey gerçek *özgürlüğü* eline almış olamazdı. Toplumun *senin* diye etiketlediği her üründen, her düşünceden, her histen ve aidiyet içeren her şeyden uzaklaşmadan atılacak her adım boşa olacaktı. Bu yüzden önce, her şeyi kaybetmek gerekiyordu. Çünkü

"…ancak her şeyini kaybettikten sonra… canının istediğini yapmakta özgür olursun." (68)

Her şeyini kaybetmeye en hazırlıksız kişiden başlayacaktı Tyler işe: anlatıcıdan.

367. Jeffrey A. Sartain, "'Even… s. 43.

368. Matt Jordan, "Marxism… s. 374.

369. Krister Friday, “A Generation of Men Without History: Fight Club, Masculinity, and the Historical Symptom”, *Postmodern Culture: An Electronic Journal of Interdisciplinary Criticism*, 13 (3), 2003, s. 17-18.

II

Tyler Durden’ın anlatıcıyı *özgürleştirme* (*emancipation*) eylemi, bir sabun imalatı sırasında gerçekleşir. Marla, başarısız intihar denemesinden sonra hemen her geceyi Tyler ile anlatıcının yaşadığı evde geçirmeye başlamıştır. Geceleri Tyler ile sevişir, gündüzleri ise sanki Tyler hiç ortalıkta yokmuş gibi anlatıcı ile konuşmaya çalışır.

Marla.

Her şeyi mahveden kadın. Tuvalet kâğıtlarının geri dönüşümünden, “cenaze kayıt defterlerinde rastlanacak türden” (133) isimleri olan çiçeklerden, ikinci el dükkânlardan bir dolara satın aldığı elbiselerden, Noel ağaçlarından, barınaklardaki hayvanlardan ve eften püften daha bir sürü saçma sapan şeyden bahseden kadın. İkide bir anlatıcıya soru soran kadın. Ve Tyler ile seviştikleri zamanlar hariç asla aynı odada durmayan kadın.

“Marla kapıdan çıktığı anda, Tyler arka kapıda beliriyor. Sihir gibi bir şey. Benim annemle babam bu numarayı beş sene boyunca sergilemişlerdi.” (69)

Kötü çocukluk anılarına yaptığı *flashback*’ler yetmiyormuş gibi, Tyler’ın Marla’nın dibe vurma isteğini öven sözleri ile iyiden iyiye çileden çıkmış olan anlatıcı, şimdi de Tyler’ın kendisi hakkında Marla ile konuşmamasını istemesi yüzünden patlama noktasına gelmiştir. Onu bu kötü durumdan çıkarma görevi ise yine Tyler’a düşer. Anlatıcı sabun yapmak için malzemeleri karıştırmaktayken “Merak etme” der Tyler, “[o gördüğün] berrak tabaka gliserin… Gliserini nitrik asitle karıştırarak nitrogliserin yapabilirsin… Gliserini sodyum nitrat ve talaş tozuyla karıştırarak dinamit yapabilirsin… Köprüleri uçurabilirsin… Nitrogliserine daha fazla nitrik asit ve parafin katarak plastik patlayıcılar yapabilirsin… Bir binayı rahatça havaya uçurabilirsin…. Yeterli miktarda sabunla… bütün dünyayı havaya uçurabilirsin.” (70-71) Ve aniden, anlatıcı daha ne olduğunu anlamadan, Tyler ıslattığı dudakları ile anlatıcının

elinin üzerine büyük ve parlak bir öpücük kondurmuştur. Çamaşır sodası kutusunu havaya kaldırır. Halâ ıslak duran öpücük izine kutuyu biraz yaklaştırır. Diğer eliyle, anlatıcının üzerinde öpücük olan elini sabitler. Kutudan öpücüğün üzerine yağmaya yeni başlayan kar taneleri gibi düşen çamaşır sodaları ile birlikte, anlatıcının mutlak teslimiyetinin ilk adımları atılmaya başlanmıştır.

“Bu kimyasal yanık” der Tyler, “ve hayatında hiçbir yanığın yapmadığı kadar canını yakacak”. (72) Bu andan sonra Tyler’ın ağzından dökülen her şey, dövüş kulübünün yerini alacak olan Kargaşa Projesi’nin (*Project Mayhem*) varlığının nedenlerini açıklayacak ve anlatıcıyı teslimiyetin gerekliliğine biraz daha inandıracaktır.

Çamaşır sodası, tükürükle karışmaya başladığı anda yüz seksen derecenin üzerine çıkarken, Tyler anlatıcıya olan bitene odaklanması konusunda sert uyarılarda bulunur. “Çünkü bugüne kadar yaşadığın her şey ayrı bir hikâyedir… Bugünden sonra yaşayacakların ise ayrı bir hikâye.” (73) Anlatıcının hayatının en muhteşem anıdır bu. Ziyan edilmemesi gerekir. Hiçbir işe yaramayan meditasyonlarla, zihnin algıları kapatılarak harcanmaması gerekir. Mezuniyet yazında bir turist olarak ziyaret edilmiş olan İrlanda’nın güzide anılarıyla üstünün kapatılmaması gerekir. Güç-hayvanlarından medet umulacak bir şey değildir bu. “Bu anlamlı bir [olaydır]” (75), antidepresanlarla, uyuşturucularla, sanatla, dinle, bilimle bastırılamayacak ya da yüceltilemeyecek kadar gerçektir bu acı. Doğum yaptığı sırada bir annenin yaşadığı acı kadar gerekli, mucizevi ve rahatlatıcıdır. Esas olandır.

Ve Tyler anlatmaya başlar.

“Buna sırtını dönme… sabunla adak bir arada yürür…. Beni dinle… Aç gözlerini. Eski zamanlarda… adak törenleri ırmağa bakan bir tepede yapılırmış. Binlerce insan kurban edilirmiş… Törenden sonra cesetler üst üste yığılıp yakılırmış. İstersen ağlayabilirsin… İstersen lavaboya gidip elini suyun altına sokabilirsin, ama önce aptal olduğunu ve bir gün öleceğini kavraman gerek. Yüzüme bak. Bir gün öleceksin… ve bunu

kavramadığın sürece benim gözümde beş para etmezsin… Ağlayabilirsin… ama elinin üstündeki pulların üstüne düşen her damla, geride bir sigara yanığı izi bırakacak… Yanmayı nötralize etmek için sirke kullanabiliriz… ama önce pes etmen gerek. Yüzlerce insan kurban edilip yakıldıktan sonra… yoğun beyaz bir sıvı tepedeki sunaktan ırmağa doğru yavaş yavaş yayılırdı. Önce dibe vurmak zorundasın… Yanmış ceset yığınının üstüne… yıllar ve yıllar boyunca yağmur yağardı. Yıllar ve yıllar boyunca insanlar yakılır ve yağmur suyu odun küllerinin içine sızarak bir tür külsuyu çözeltisi oluştururdu. Sonra bu çözelti kurbanların erimiş yağlarıyla birleşir ve sunağın tabanından sızan yoğun, beyaz bir sabun birikintisi tepeden ırmağa doğru yavaş yavaş yayılırdı… Sabunun ırmağa karıştığı yerde… bin yıllık bir öldürme ve yağmur döngüsünden sonra, eski insanlar, o noktada yıkadıkları zaman giysilerinin daha iyi temizlendiğini keşfettiler… O insanları öldürmek doğru bir işti… Anlaman gereken şu… tarihteki ilk sabun kahramanlardan yapılmıştır. Ürün testlerinde kullanılan hayvanları düşün. Uzaya fırlatılan maymunları düşün. Onlar ölmeseydi… onlar acı çekmese, onlar kurban edilmeseydi, bugün hiçbir şeyimiz olmazdı.” (74-76)

Anlatıcı nihayet kendini acıya bıraktığında, mağarasından, meditasyonundan, İrlanda’sından, güç-hayvanından, gözyaşlarından arınıp gerçek acıyı *bir tek mükemmel an* için kabul ettiğinde, elinin üzerinde Tyler’ın dudaklarının kopyası biçiminde bir yanık izi oluştuğunda, Tyler anlatıcının eline yanmayı durduran sirkeyi döker. “Tebrikler,” der Tyler, “dibe vurmaya bir adım daha yaklaştın”. (76)

III

Tyler Durden'ın yukarıda alıntılanan uzun monoloğu ile bir önceki bölümde değinilmiş olan Sigmund Freud'un *Totem ve Tabu*'sunda tanıttığı ilksel horda kuramı arasındaki benzerlikler dikkat çekicidir. Hatırlanacağı gibi Freud'un toplumsal ahlakın oluşumunu incelemek için kullandığı ilksel horda kavramı, kendi ayakları üzerinde durabilmek, kendi kurallarını oluşturabilmek ve bilinçdışlarındaki haz ilkesini doyuma ulaştırabilmek amacıyla, babalarının oluşturduğu gerçekliği yıkmak zorunda kalıp onu öldüren oğulları ve bu oğulların kurmuş olduğu ilk uygarlığı sembolize eder. Babanın ölmesi, her ne kadar oğullarını kendi kurallarını koymak konusunda serbest bıraktıysa da, babalarını öldürmenin getirmiş olduğu pişmanlık hissi ve birbirlerine olan güvensizlik, yeni kuralların yapımını serbest bırakmamış, aksine Babanın-Adı'na bir kültürden bir sonraki kültüre, bir nesilden diğerine aktarılan daha da katılaşmış kuralların oluşmasına sebep olmuştur. Bu toplumsal Oedipus Kompleksi aşılamadığından, yıllar içerisinde gelişen uygarlıkların tümü, bireylerin mutsuzlukları (bastırılmış hazları) ve dolayısıyla da var olagelen her uygarlıktan hoşnutsuzlukları üzerine kurulmuştur.

Bireylerin mutsuzluğu ve hoşnutsuzluğu üzerine kurulan uygarlıklar, "Freud'un ruhbilim-ötesi uygarlık ve barbarlık, ilerleme ve acı çekme, özgürlük ve mutsuzluk arasındaki iç bağıntının korkunç zorluğunu ortaya"[370] serer. Herbert Marcuse'nin de belirttiği gibi, bireylerin ve uygarlıkların evrilmesi için gerekli olan baskıcı aygıt, iki düzeyde ortaya çıkar: Birincisi, "baskılanmış bireyin erken çocukluktan bilinçli toplumsal varoluşuna büyümesi" anlamına gelen özgelişimsel (*ontogenetic*) düzey; ikincisi de, "baskıcı uygarlığın ilksel hordadan tam anlamıyla oluşmuş uygar devlete [büyümesini]"[371] anlatan soygelişimsel (*phylogenetic*)

düzey.

Dövüş kulübünün oluşumu, Marcuse’nin bu kavramsallaştırmasına göre, özgelişimsel düzeye bir karşı çıkışı betimler. Doğumundan itibaren önce (başta babaları olmak üzere) ebeveynlerinin, daha sonraları da Babanın-Adı’na konuşan/emir veren toplumun baskısı altında kalmış olan bireyler, hem libidinal hem de şiddete eğilimli içgüdülerini ve enerjilerini bastırmak durumunda kalmıştır. İlk zamanlarda din, daha sonraları toplumsal ahlak ve kurumsallaşma ve son yüz yıldır da kültür endüstrisinin dayatmaları ile içgüdülerini bastırmaya çalışan nevrotik toplumun üyelerinin, kendi doğalarını yeniden keşfedip yaşatabilecekleri ortamdır dövüş kulüpleri. Tyler Durden, ilksel hordadan beri onları sınırlar içine alan toplumsal liderlerin aksine, bireylerin içindeki şiddeti dışa vurmalarını salık veren bir karakter profili çizerken, ilk yumruğu kendine attırması ile de diğer liderlerden/baba figürlerinden ayrılır. Amerikan kültürünün birer tüketiciye dönüştürürken hem kadınsılaştırdığı hem de hadım etme tehdidini savurduğu erkeklerin, içinde bulundukları Oedipal nevrozdan kurtulmaları için, öncelikle Baba’ya, sonra da toplumun kendisine karşı gelmeleri gerekmektedir. Tyler hem haz ilkesinin (cinselliğin ve şiddetin) toplumsal gerçekliğin önüne geçirilebileceğini gösteren hem de Babanın-Adı yasasının ortadan kaldırılabileceğini itiraf eden bir liderdir. Anlatıcıyı ve diğer katılımcıları dövüş kulüplerine ve sonrasında da Tyler Durden’a bağlayan en önemli faktör, insanı kendisine yabancılaştıran bu özgelişimsel düzeyi reddeden anlatının ta kendisidir.

Tyler’ın anlatıcının eline kendi öpücüğü şeklinde bir yara armağan ederken bahsettiği *fedakârlık* hikâyesi ise Marcuse’nin bahsettiği ikinci düzeyi –yani soygelişimi– reddetmeye düzülen bir methiyenin başlangıcıdır aslında. Tyler’ın söylediği “bugüne kadar yaşadığın her şey ayrı bir hikâyedir… bugünden sonra yaşayacakların ise ayrı bir hikâye” (73) söylemi, tam olarak özgelişimsel düzeyi reddedişin tamamlanmış olduğunu ve artık sırada soygelişimsel düzeyin yıkımının bulunduğunu belirtir. Öyle

görünmektedir ki, dövüş kulüpleri ile elde edilecek her şey elde edilmiş, bireysel aydınlanma tamamlanmış, sıra toplumsal aydınlanmaya gelmiştir.

“Güçlü kadın ve erkeklerin oluşturduğu bir sınıf var ve bunlar hayatlarını bir şeye feda etmek istiyorlar. Reklamlar insanları gerek duymadıkları arabaların ve kıyafetlerin peşinden koşturuyor. Kaç kuşaktır insanlar nefret ettikleri işlerde çalışıyorlar, neden? Gerçekte ihtiyaç duymadıkları şeyleri satın alabilmek için.” (150)

Tyler Durden’ın anlatıcının elinde bir iz bırakırken yaptığı uzun monoloğundaki göndermeler son derece ilgi çekicidir. Tyler ilk olarak sabunun yapılışı ile eski zamanlarda yapılan adak törenlerini karşılaştırır. Tıpkı Freud’un *Totem ve Tabu*’sunda yaptığı gibi, Tyler da uygarlıkların gelişimini birer totemik tören olan adaklar aracılığıyla anar. Tyler’ın deyimiyle yüzlerce insanın kurban edildiği adak törenleri ile Freud’un değindiği totemik amblemlerin *kirletilmesi* sonucunda katledilen kabile mensuplarının ortak noktası, “kötü ruhlar âlemine mensup güçlere karşı duyulan [korkudur]”.[372] Yapılan bir hatadan ya da başa gelen bir felaketten sonra, Tanrı/tanrılar/ruhlar, insanları (yeniden-) cezalandırmasın ya da felaketlerin boyutu daha da artmasın diye, hatayı yapan insanlar veya aslında hiçbir suçu olmayan bireyler birer fedakârlık örneği olarak tanrıların gazabına bırakılır. Oğlu/kızı üniversite sınavlarını kazansın diye fakirlere bağış yapan, çocuğuna hayırlı bir kısmet çıksın diye türbelere çaput bağlayan ya da başına gelen iyi veya kötü bir olaydan sonra yolda gördüğü dilenciye bozuk para veren modern insanların eylemleri de benzer bir mantıktan doğar. İnsandan-yüce bir varlıktan duyulan korku ya da ondan bir beklenti sebebiyle yapılan bir pazarlıktır adaklar/totemler. Ve bugünün bireysel adaklarının aksine, eskiden topluca yapılan bu ayinlerin bir diğer özelliği de toplumsal birleşimlere imkân sağlamasıdır. Çıkılan yağmur duaları, katledilen kız bebekler, yakılan insanlar ya da hayvanlar, bireysel değil toplumsal isteklerin yerine getirilmesi veya toplumsal korkularla başa çıkılması için gerçekleştirilir. Tıpkı babalarını öldürdükten sonra, onun ardından düzenledikleri

törenlerde pişmanlıklarını birleştiren ve ortak kurallarını koyan ilksel horda kardeşleri gibi, uygarlıkların birleşme noktalarıdır ortak inanışlar, katliamlar, törenler ve elbette adaklar.

Uygarlık, adakların birleştirdiği insanlardan oluşur. Tyler Durden'ın adaklara ve katliamlara yaptığı vurguda, bu alt-metni öne çıkarmak esastır. Ancak adaklar ve yüksek tepelerde kurban edilen insanlar ile sabun yapımını özdeşleştirmesi, atlanmaması gereken bir başka noktadır. Daha önce Baudrillard'ın belirttiği hijyen saplantılı toplum modelindeki işlevine ve kanalizasyon sistemleri ve modern tıp ile birlikte şehirli yaşama geçişte oynadığı önemli role dikkat çekilmiş olan sabun fenomeni, Tyler Durden'ın monoloğunda kendisine çok daha önemli yer bulur. Tyler'a göre, aşkın güçlere adanan adaklar ve onlar adına kurban edilen/yakılan insan vücutlarının yıllar boyunca biriken yağmur suları ve odun külleri ile karışması, sabunun ilk keşfine denk gelir. Yağmur suları ve odun küllerinin oluşturduğu çözeltinin, kurban edilen insanların vücut yağları ile karışmasının ardından tepelerden akan yoğun beyaz sıvı (ilk doğal saponifikasyon) önce çamaşırların daha iyi temizlenmesine, ardından da sabunun icadına giden yolu açmıştır. Tyler'ın denklemine göre, tanrılara adanırken kurban edilen insanlar olmasa, modern hayatın ve uygarlığın mihenk taşı olan sabun asla keşfedilemeyecektir. Fedakârlık kılıfına bürünmüş kurban edilmeler, bir kez daha toplumsal uygarlaşmanın en önemli adımını oluşturmuştur. Burada, Freud'un *Uygarlık ve Hoşnutsuzlukları*'nda bahsettiği, uygarlığın gelişimi için kendi mutluluğundan fedakârlık eden (haz ilkesinin yerine gerçeklik ilkesini getiren) insan modelinin bir örneğini sunmaktadır Tyler Durden aslında. Marcuse'nin diyalektiğidir burada işaret edilen: Uygarlığa karşı barbarlık, ilerlemeye karşı acı çekme ve özgürlüğe karşı mutsuzluk gibi; adaklara karşı hijyen, kurban edilmeye karşı temizlik, fedakârlığa karşı uygarlık.

Üstelik Tyler Durden'a göre yalnızca yıllar yıllar önce tepelerde kurban edilen insanların icat edilmesine önayak oldukları sabundan ibaret değildir uygarlık için yapılan fedakârlıklar. Isınmak için derisi

yüzülen yayla otlakçılarıdır feda edilenler. Mükemmel parfümü bulmak için koparılan çiçeklerdir. İlaç deneylerine katılan çaresiz insanlardır. Ürün testlerinde kullanılan farelerdir. Uzaya fırlatılan Ham, Enos, Laika, Able, Baker, Gordo, Jim ve diğer saçma sapan isimli hayvanlardır. Pavlov'un köpeğidir. Kıkırdakları çıkartılan köpekbalıklarıdır. Kâğıt haline getirilen bin yıllık ağaçlardır. Nükleer patlamaların yapıldığı ıssız adalardır – kimi zaman Nagazaki ve Hiroşima'dır. Tüm bunlar geliştirir, ilerletir uygarlığı. Onlar olmasa, bir adım bile ileri gidemez insanoğlu. Ve her biri için fedakârlık gerekir. Toplum için, gelecek için, birilerinin ölmesi, bir şeylerin parçalanması gerekir. Acı olmadan, hiçbir şey olmaz.

"Duy acıyı!..

Duy hazzı!"[373]

Mutsuzluk, uygarlığın temelidir. Ve acı. Ve hayal kırıklıkları. Ve fedakârlıklar. Ve ölüm.

Tyler Durden bu Freudyen analizini anlatırken, anlatıcının acı çekmesinden daha doğal bir şey yoktur. Acı olmadan, o bir işe yaramayan meditasyonlar arasında, aptal televizyon dizileri aracılığıyla, güç-hayvanlarıyla, turistik kurmacalarla, reklam filmleriyle, satın alınan ürünlerle hiçbir şey kavranamaz. Anlatıcının olan biteni anlaması için acı çekmesi gerekir. Ancak çektiği acı kadar hâkim olabilir Tyler'ın anlattıklarına. Sabun yapımının, gerilla garsonluğun, anarşist makinistliğin ve dövüş kulübünün altında yatan bu acıdır işte. Ve acıdan kurtuluş yoktur. Her istediği mobilyayı da alabilse, Amerika'nın en iyi işinde de çalışsa, yirmi yıldır hiç hastalanmamış da olsa, yaşamını evli-mutlu-ve-çocuklu da geçirse, acıdan kaçış yoktur. Madem acı çekilecektir, insan bunu kendi kendine de yapabilir. Belki bu şekilde, onu mutsuz eden uygarlıktan kurtulabilecektir. En azından denemeye değerdir.

Ve Tylersal terörün bir sonraki adımı, uygarlık olacaktır.

370. Herbert Marcuse, *Eros…* s. 43.

371. A.g.e., s. 45.

372. Sigmund Freud, *Totem…* s. 87.

373. Friedrich Nietzsche, *İşte Böyle Dedi Zerdüşt: Herkes ve Hiç Kimse İçin Bir Kitap*, A. Cemal

(çev.), İstanbul, Kabalcı Yayınları, 1885/2007, s. 40.

IV

Önceden de belirtildiği gibi, Tyler Durden'ın terör algısı zihinlere yöneliktir. "Geçmişten gelen bir şiddetin dirilmesi değildir bu. [Tyler Durden'ın terörizmi] hem daha vecd hali içindedir hem de daha çok kurban etmeyle ilgilidir. [Bugün bilinen terörizm ise] aşırı-modernliğimizin ürettiği şiddet, terördür. Simüle edilmiş bir şiddettir bu".[374] Başlıca hedefi fark edilebilmek olan ve köhne bir barın bodrum katında yapılan dövüşlerle kısıtlı bir kitle arasında yayılan kendini-terörize etme eylemi, temelinde insanın mutsuzluğu yer alan uygarlığı hedef almaya, anlatıcının Tyler Durden'a tam olarak teslim olmasının hemen ardından başlayacaktır.

Slavoj Žižek'e göre Tyler'ın anlatıcının elinin üzerine döktüğü çamaşır sodası, dövüş kulübünün bir sonraki formuna doğru evrilmesinin ilk aşamasıdır. Bilhassa olayın üzerinde yoğunlaştığı *el* figürünü öne çıkaran Žižek'e göre, "Deleuze'ün terminolojisinde *vücutsuz organ* [*an organ without a body*] olarak adlandırılabilecek el metaforu"[375], anlatıcının yavaş yavaş kendi egosundan sıyrılıp Tyler Durden'ı ideal ego olarak kabullenmeye doğru ilerlediğinin; bir başka deyişle, gitgide Tyler ve onun temsil ettiği değerleri, kendisine bugüne kadar toplum tarafından öğretilen değerlerin yerine koymakta olduğunun sembolüdür. Jacques Lacan'ın libidoyu vücutsuz bir organ olarak tanımlarken kavramsallaştırdığı *lamella*[376] gibi, tükürük ve çamaşır sodası ile Tyler tarafından işaretlenmiş el de, öznelliği kaybedişin ve bir başkasının kanatları altına girip onun gibi olmanın, kendiliğinden/egodan sıyrılmanın sembolleştirilmesidir. Anlatıcı, ona bugüne kadar öğretilen acıdan kurtulma yöntemlerinin hepsinden bir anlığına da olsa sıyrılıp tam da Tyler'ın ona söylediği gibi, gerçek acıyı ve acının kudretini anlamaya çalıştığı o mükemmel anın hemen sonrasında, Tyler'a

tümüyle teslim olmuştur. O artık vücudu ve beyni Tyler Durden olan bir organdır. Nevrotik tüketim kültürünün ürünü olan süperegonun yerini, o andan sonra Tyler Durden'da vücut bulan ideal ego almıştır.

Bu geçişin ilk emaresi, anlatıcının patronu ile arasında yaşanan bir sonraki tartışmada ortaya çıkacaktır.

Marla Singer'ın Tyler ile olan ilişkisinden olumsuz yönde etkilenen anlatıcının uykusuzluğu geri dönmüştür. "Uykusuzlukla birlikte, bütün dünya kafama üşüşüp mezarıma sıçmaya karar veriyor" (94) diyen anlatıcı, yeniden gündüzleri uyuklamaya başlamıştır. Tyler'ın ondan istediği gibi dövüş kulübü kurallarının yazılı olduğu bilgisayar çıktısını yazıcıya gönderir ama kopyaları yazıcıdan almayı unutur. Bu kopyaları orada bulup anlatıcıdan hesap sormak için yanına gelen patronu olacaktır. Tam bir yönetici edasında takındığı kızgın ve ukala tavırla "Umarım bu sana ait değildir" (94) der. İşte o anda ne olduysa olur. Anlatıcının her zamanki mahcup ve kabullenir halinin yerini "Joe'nun Dizginlenemez Öfkesi" (94) almıştır. Patronunun kendisine bağırıp çağırmasını sessizce dinler. Yavaşça ayağa kalkar. Ve anlatıcıya "Sen benim yerimde olsan ne yapardın?" (95) diye soran patronuna hiç ummadığı bir yanıt verir:

"Şunu yapardım… bu kâğıt hakkında kiminle konuştuğuma çok dikkat ederdim… Bunu yazan kişi tehlikeli, psikozlu bir katile benziyor. Bu içine kapanık şizofren, büyük olasılıkla işgününün herhangi bir anında kendini kaybedebilir ve kabrin gazıyla çalışan bir Armalite AR-80 yarı otomatikle ofisten ofise saldırabilir… Bu herif… muhtemelen, her gece evinde oturup kurşunlarının ucuna keskiyle bir haç işareti oyuyordur. Böylece, bir sabah işe gidip de o mızmız, o beceriksiz, o zavallı, o ağlak, kıç yalayıcı, götlek patronunun karnına bir şarjör dolusu kurşunu boşalttığında, her kurşun o yivler boyunca parçalanacak ve karnının içinde domdom kurşunu gibi saçılarak o iğrenç bağırsaklarını kiloyla belkemiğinden dışarı dökecek… Muhtemelen yıllardır tanıdığın birisidir bu. Muhtemelen bu herif senin hakkında her şeyi biliyordur, nerede

yaşadığını, karının nerede çalıştığını ve çocuklarının hangi okula gittiğini… Hadi… biraz daha okusana. Yok, cidden… çok ilginç bir şeye benziyor. Tamamen hasta bir zihnin ürünü… Hayır… o kâğıt benim değil… Belki de… her bulduğun ıvır zıvırı tutup bana getirmemelisin." (95-97)

Burada önemli olan yalnızca anlatıcının önceleri ağzından çıkan her şeyi bir emir olarak algılayıp eksiksizce uygulamaya koyulduğu patronun sözlerine karşı çıkışı değildir. Bu yüzleşmeye dair belki de daha önemli olan diğer nokta, önce Tyler ile anlatıcı arasında başlayan, ardından dövüş kulüplerinde ego-persona dövüşleri ile kısıtlı da olsa toplumun belli bir kesimine gönüllü olarak yayılan entelektüel terörizmden, artık toplumun diğer kesimlerinin de nasibini almaya başladığının göstergesi olmasıdır. Anlatıcının patronu, ne anlatıcı gibi ne Tyler gibi ne de dövüş kulüplerinin katılımcıları gibi bu zihinsel kendini terörize etme eylemine gönüllü olarak katılmıştır. O, olan bitenin dışında kalmış bir bireydir. İsteyerek ya da kendi rızasıyla hayatını değiştirmek düşüncesinde değildir. Büyük olasılıkla tüketim toplumunun (sözde-) talihlilerinden biridir o. Öyle olmasa bile, dövüş kulüplerinde uyandırılmak isteyen bireylerden biri olmadığı kesindir. Ama hiç beklemediği bir anda, Tyler Durden'ın öğrettiği zihinsel terörden nasibini almıştır. Pedagoji. Anlatıcının, patronunun hayal gücüne yönelttiği imajlar, Baudrillard'ın sanal terörizminin "hatıraların zillerini çalan"[377] imgeleridir: silahlar, patlayıcılar, dağılan bağırsaklar, toplu katliam senaryoları, aile üyelerinin olası acıları, vs. Yalnızca bu *uygunsuz yüzleşmeden* sonra bile, şurası kesin ki, patronu anlatıcıyı artık daha fazla tanıyordur. Zihinsel terörün temelinde yer alan fark edilir olma isteği amacına ulaşmıştır. Anlatıcı artık herhangi bir çalışandan farklıdır patronunun gözünde. Psikopat olabilir. Sosyopat olabilir. Hasta olabilir. Ne dediğini bilmiyor olabilir. Tehlikeli olabilir. Şantajcı olabilir. Kovulması gereken biri olabilir. Ama artık en azından biridir. Onu diğerlerinden ayıran bir kimliği vardır. Her ne kadar çarpık da olsa, patronu ile arasında gerçek bir iletişim tecrübesi yaşanmıştır. Standart işçi-

işveren diyaloglarından farklı olarak, bu iletişim senaryosu korku ve tehdit içerir. Farklılığı olan her şey gibi o da fark edilecektir.

Anlatıcının patronu, farkında olmasa bile, aslında o anda anlatıcının kendisi ile değil Tyler Durden'ın şekil verdiği ideal-ego ile tanışmıştır. Anlatıcı da bunu doğrular.

"Ağzımdan çıkanlar Tyler'ın sözleri. Melek gibi bir adamdım ben." (96)

Süperegonun bir prototipi olan patron ile Tyler Durdencı ideal-egonun müritlerinden anlatıcı karşı karşıya gelmiştir. Kendi kendine zihinsel terör, dışarıya açılmıştır. Tehdit ve karşıdakini korkutmak, fark edilirliğin ilk adımlarıdır. Patrondan sonra sırayı, önce Tyler'ın bağlı olduğu makinistler sendikasının başkanı, ardından da anlatıcının Pressman Otel'deki müdürü alacaktır.

Tyler'ın sendika başkanı ile arasında geçenler, modern uygarlığın sembollerinden biri ile alakalıdır: teknoloji. Filmleri kendiliğinden alan ve geriye sarabilen projektörlerin icat edilmesi, sinema makinistlerinin işine son verilmesi anlamına gelmektedir. Sanayi Devrimi'nden bu yana anlatılan masalın devamı. İşgücünün yerini makineleşmeye bırakması. İşçilerin yerini alan makineler. Otomasyon. Bilgi teknolojileri. Bahane her zamanki gibi hazırdır: "İş sıkıcı bir [iştir] ve parası da [kötüdür], dolayısıyla başkana göre, bağımsız ve birleşik sinemalar birleşik makinistleri birleşik sendikası Tyler'a nezaketle kapıyı göstermekle aslında ona iyilik [yapmaktadır]." (112) İşçiler adına konuşan işverenler. İşçi haklarını savunan dolar milyarderi sendika başkanları. Neyin daha iyi, neyin daha kötü olduğunu bilen patronlar. Kovulma değil, eleman azaltımı. İşsizlik değil, kaydırma. Şirketsel yenikonuş ilkeleri. Ve bugüne kadarki katkılarından ötürü, binlerce teşekkür.

Ama Tyler, herhangi bir işçi silueti değildir. O, yerine konulur hale getirilmiş, kendine ve türüne yabancılaştırılmış bir ürün değildir. "Rica ederim, ne önemi var" der Tyler, "sendika maaş çeklerini göndermeye devam ettiği sürece" (112) Tyler'ın ağzından tek söz çıkmayacaktır. Doğuştan elde edilen "tembellik hakkı"[378]nın yeniden-kazanımı. O da olmadı, erken emeklilik. Maaşlı. Sigortalı.

Aksi takdirde, nereden geldiği belli olmayan şekilde, Tyler'ın ve bundan haberi olan-olmayan diğer onlarca makinistin bugüne kadar oynattığı yüzlerce filmin içine saklanmış ufak pornografik kareler, kendilerine gazete sayfalarında veya televizyon kanallarında aniden yer bulabilir. Tehditse tehdit. Şantajsa şantaj. "Tyler'ın kaybedecek bir şeyi [yoktur]. Tyler bu dünyanın [piyonudur], kimsenin gözünde bir değeri [yoktur]." (112) Sayın Başkan, Tyler'a vurabilir. Tekme atabilir. Okkalı bir tokat patlatabilir. Ve bir daha. Ve bir daha. Bir daha. Bütün bunlar, Tyler'a hiçbir şey yapmaz. Tocquevilleci bir biçimde ifade edecek olursak, sendika da başkan da bir başkası da Tyler'a fiziksel olarak zarar veremez. Onun ruhu zaten yoktur. Ruhunu kaybettikten, umutlarını kaybettikten sonra, Tyler her şeyi yapmakta özgür olmuştur.

Dayak yemekte bile özgürdür artık.

"Makinistler sendikasındaki odada, sendika başkanı onu yumrukladıktan sonra Tyler kahkahâlâr atmıştı. O tek yumruk Tyler'ı sandalyesinden fırlatmıştı ve Tyler duvara yapıştığı yerden kahkahâlârla gülmüştü." (114) Oysa başkan, onu döverek öldüremez. Bir katil olmak için kaybedeceği çok şey vardır. "'Ben pisliğim, demişti Tyler. 'Senin ve bütün dünyanın gözünde ben pisliğin, iğrencin, ruh hastasının tekiyim'." (114) Başkan ise her şeyi kaybedebilir: işini, itibarını, parasını, ailesini, her şeyi. Peki ya Tyler? O, özgürdür. Onu dövmek, yalnızca başkanı mutlu edecektir. İstese de istemese de Tyler'a vermek zorunda kalacağı maaş çekleri için ufak bir bedeldir bu yumruklar yalnızca. İçini rahatlatmaktır. Vicdani kırılmalardır. Yıllarca uğruna çabalayıp durduğu, ailesini ihmal ettiği, belki kişiliğine hiç uymayan bir şey yaparak elde ettiği işini ve parasını, Tyler gibi bir pislik için tehlikeye atamaz o. Ve Tyler amacına ulaşmıştır. Kapalı kapılar ardında, tehditle, şantajla da olsa, dünyanın eleğinden geçememiş bir pislik olduğunu, halâ düzene uymayan birilerinin var olduğunu, başkana hatırlatmıştır. Maaş çekleri artık onundur.

"Makinistler sendikasına gitmesinin hemen ardından, Tyler beni Pressman Oteli'nin müdürüyle hesaplaşmaya gönderdi" (113) diyen

anlatıcı, olacaklar için yalnızca içgüdülerine güveniyordur belki de. Hesaplaşma sırası şimdi ondadır. Bir kez daha anlatıcının "[ağzından] çıkanlar Tyler'ın [sözleridir]". (113) Otel müdürüne, yalnızca ortalama haftalık yevmiyesi ve payına düşen bahşişler karşılığında, ağzını kapalı tutup çorbaların içine nasıl işediğinden, parfelere nasıl osurduğundan, hangi devlet başkanlarının yedikleri pastaların içinde menisinin bulunduğundan veya sümüklü somon balıklarından bahsetmeyecektir.

"Esas itibarıyla, Tyler ne söylediyse ben de onu söyledim." (114)

Otel müdürü, Tyler'ı pataklayan sendika başkanı kadar cesaretli değildir. Güvenlik görevlilerini arayıp onlara odasındaki bu pisliği dışarı atmalarını istediğini söyleyecektir. Tam o anda, anlatıcı kendisinin bile beklemediği bir şey yapmıştır.

"Ve hiç duraksamadan, gözlerimi müdürün üstünden ayırmadan, merkezkaç kuvveti noktası etrafında kolumu döndürerek yumruğu savurdum ve burnumdaki çatlamış yara kabuklarından taze kanlar fışkırdı. Durup dururken, Tyler'la ilk dövüştüğümüz gece geldi aklıma. *Bana bütün gücünle vurmanı istiyorum*." (115)

Anlatıcının hedefinde kendisi vardır: kendi kendine terörizm. Suratına bir-iki yumruk daha savurur. Kendini arkasında duran camdan dolaba doğru fırlatır. Ortadaki sehpanın kırılan camlarından destek alarak ayağa kalkmaya çalışır. "Lütfen bir daha vurma bana" der müdüre bakıp; "*lütfen* kelimesi, bir kan baloncuğuyla birlikte dışarı çıkıyor… Senin öyle çok şeyin var ki. Benim hiçbir şeyim yok". (116) Umutsuzluktan doğan umut. Sahip olmamaktan doğan aidiyet. Mutsuzluktan doğan özgürlük. Tyler Durden'ın terörist felsefesinin başlıca öğeleridir bunlar ve şimdi anlatıcının eylemlerine yansımış halleri ile arz-ı endam etmektedirler. Otel müdürünün paçalarına tutunmuş, kanlı elleri, dağılmış suratı ve akan gözyaşlarıyla ona durması için yalvarırken, o bir anlık muhteşem anda, kapıdan içeri giren güvenlik görevlileri olur. Müdür çığlıklar içinde kaçarken, maaş çekleri anlatıcının hesabına yatmaya başlamıştır bile.

374. Jean Baudrillard, *Kötülüğün...* s. 74.

375. Slavoj Žižek, “The… s. 113.

376. Jacques Lacan, *Ecrits.*… s. 720.

377. Jean Baudrillard’dan aktaran, Evan P. Schneider, “The… s. 4.

378. Paul Lafargue, *Tembellik Hakkı*, H. İlhan (çev.), Ankara, Alter Yayıncılık, 1887/2009.

V

"Anlatıcının içindeki şiddeti kendisine yönlendirmesi ve o anda kapitalist düzenin küçük bir parçası [olan müdür karakterini] bu sayede manipüle ederek çalışmadan para kazanmak yönündeki taleplerini almayı başarması, sistemin karşısında kazanılan küçük bir [zaferdir]".[379] Ancak bu ufak *işçi zaferi*'nin ötesinde, Tyler Durden'ın da anlatıcının da patronlarına karşı elde ettikleri en önemli zafer, kazandıkları kimlik ve fark edilirlik ile ilgilidir. Kendini dövme ve dövdürme eylemleri, Freud'un tasvir ettiği uygarlıkta kimlik kazanmanın yolunun gerçeklik ilkesine harfi harfine uyumdan geçmeyeceğini göstermiştir. Şiddet bu toplumda her zaman baskılanması gereken bir eylem olarak görülüyorken, haz ilkesinin enerji kaynaklarından olan bu öldürme içgüdüsünü bir başkasına veya kendi vücuduna yansıtma, şüphesiz fark yaratan bir eylem olacaktır. Daha önce de değinildiği gibi, Tyler'ın ve anlatıcının bu şiddet içeren eylemleri olmasa, sıradan ve her an yerlerine yenisinin konulabileceği tüketici kimliklerinin ötesine geçemeyeceklerdir. Kendilerini ruhen terörize etmelerine izin verdikleri *patron* karakterlerinin önünde, neredeyse ölümü dahi göze alacak kadar dayak yemek işçi-işveren, yönetilen-yöneten veya köle-efendi ilişkilerindeki şiddet ve terör dinamiklerini doğrudan doğruya tersine çeviren eylemlerdir.

Žižek'in bahsettiği gibi, kendini dövme ya da başkasına dövdürme eylemlerinin sonucu, "efendi olanın lüzumsuzlaşmasıdır".[380] Ruhani bir biçimde terörize edilen kitlelerin, ortada bir terör olacaksa, bunu kendi ellerine almalarıdır. Ve bu şekilde bakıldığında, Tyler Durden'ın liderliğinde oluşan bu tersine-dönüş tam anlamıyla bir devrimdir. Žižek, bunu, Bataillecı bir bakış açısıyla "devrim olmadan devrim arzusunun"[381] karşısına koyar. Ancak, Chuck Palahniuk'in karakterlerini yalnızca Georges

Bataille'ın felsefesi ile açıklamak, onun varoluşsalcı yönünü görmezden gelmek olacağından,[382] bu 'devrimsiz devrim'in insan varoluşuna kimlik ve amaç kazandıran yönünü de unutmamak gerekir. Søren Kierkegaard'ın varoluşsal kaygısını her daim içinde barındıran, hatta bunu bir manipüle etme aracı olarak tüketicilere dayatmaktan çekinmeyen kültür endüstrisinde bir kimlik sahibi olmaya çalışmak, şüphe yok ki, acı veren bireysel bir eylem olarak kabul edilir. Ancak Tyler Durden'ın Babanın-Adına oluşturduğu yeni-terörizm, hem anlatıcıya hem de dövüş kulübünün diğer katılımcılarına arzuladıkları o fark yaratıcı kimliğin kendi içlerinde var olduğunu hatırlatır. Şiddet, öncelikle kendine (özellikle de personaya) doğrultulmuş biçimde ortaya çıkarken, şimdi diğer insanları da hedef alabilmektedir.

Devrim diye adlandırılan bu gelişmenin yolu henüz tümüyle bir bireyselleşme projesinden geçmez. Tyler Durden "modernitenin meta-anlatılarını yapısöküme uğratmak isteyen postmodern bir varoluşçu"[383] olarak tanımlanabilecek olsa dahi, bu amacını hayata geçirmek için bireysel enerjinin yeterli olmayacağının farkındadır. Bireylere kimlik kazandıracak varoluşçu bir devrim, ortaklaşa bir çabanın ürünü olmalıdır. Anlatıcının patronu, Bağımsız Sinema İşletmeleri Sendikası Başkanı ya da Pressman Otel Müdürüne karşı kazanılan, olsa olsa küçük ölçekli bir mücadelenin zaferidir. Kültürel hegemonyanın, kendilerine verdiği güç ile sadist birer kukla haline getirdiği işverenlere, efendilere ve yönetenlere, yani hasta olan diğer bireylere karşı kazanılan zaferler, yalnızca ana yemekten önce sunulan atıştırmalıklar kadar zevk verebilir. "Robin Hood Garson" (115) ya da ezilenlerin savunucusu bir makinist kadar romantik ve bir o kadar da lokaldir tüm bu olanlar. Oysa yapılması gereken, bu kazanımı ve bu hazzı bütün bir uygarlığa doğru genişletmektir. Bunun için de yeni bir yapılanmaya gidilmesi şarttır: Kargaşa Projesi.

379. Paul Kennett, "Fight… s. 53.

380. Slavoj Žižek, "The… s. 117.

381. Georges Bataille'dan aktaran, a.g.e., s. 124.

382. Robert Bennett, “The Death of Sisyphus: Existentialist Literature and the Cultural Logic of Chuck Palahniuk’s Fight Club”, *Stirrings Still*, 2 (2), 2009, s. 65-80.

383. A.g.e., s. 75.

VI

“Kargaşa Projesi fikri Tyler’ın aklına o sabah kahvaltıda gelmişti. Dünyadan tarihi söküp atmak istiyorduk… Rockefeller Merkezi’nin etrafındaki yıkıntıların arasında, rutubetli kanyonların içinde koşturarak geyik avlıyorsun. Seattle’daki gözlem kulesinin kırk beş derecelik bir açıyla yan yatmış iskeletinin yanı başında istiridye topluyorsun. Gökdelenlerin cephelerini dev totem maskeleriyle ve Polinezya yerlilerinin korkunç suratlı tanrılarıyla süslüyoruz. Hayatta kalmayı başarabilmiş insanlar akşamları boşalmış hayvanat bahçelerine sığınıyor, dışarıda gezinip parmaklıkların arkasında onları seyreden ayılardan, büyük kedilerden ve kurtlardan korunmak için kendilerini kafeslere kilitliyorlar… Mağaza vitrinlerinin yanından geçerek geyiklerin izini sürüyorsun. Askılar dolusu şık elbise ve smokin oldukları yerde küflenip kokuşuyor. Ömrünün geri kalanı boyunca deri giysiler giyiyor ve Sears Kulesi’ni sarmalayan bilek kalınlığındaki sarmaşıklara tutunarak yukarı tırmanıyorsun. Fasulye filizine tırmanan masal çocuğu gibi o azgın nemli bitki örtüsü içinden kendine yol açarak tepeye çıkıyorsun. Ve hava o kadar temiz ki, aşağı baktığında, ağustos sıcağında yüzlerce kilometre uzanıp giden terk edilmiş sekiz şeritlik dev bir otoyolun boş emniyet şeridine geyik eti seren ve mısır öğüten minicik insanlar görüyorsun… Dünyayı kurtaracak bir şey varsa o da Kargaşa Projesi olacaktı.” (124-125)

Kargaşa Projesi’nin nasıl işlediğine, hangi eylemleri niçin düzenlediğine ve her şeyin basit birer ev ödevinden modern uygarlığın sembollerinin yıkımına doğru nasıl evrildiğine geçeceğiz ama öncelikle yapmamız gereken, Kargaşa Projesi’nin amacını son derece ilginç göndermelerle özetleyen bir üstteki paragrafı deşifre etmek olmalı. İki kişinin birbirini patakladığı dövüş kulüplerinden organize eylemlere dönüşümün altında yatan dinamik ne? Kargaşa

Projesi neyi amaçlıyor? Tarihin silinmesi ile ne kastediliyor? Devrimin sonunda elde edilmek istenen şey ne?

Dünyadan tarihi söküp atmak.

Kargaşa Projesi, hatta bunun yanında Tyler Durden'ın varoluş amacı ve dövüş kulüplerinin kurulması ile ilgili söylenebilecek her söz, dönüp dolaşıp bu cümlede kendisine yer bulacaktır. Tyler Durden'ın yapmak istediği şey, tarihi ortadan kaldırmaktır. Bu yüzden, yapmamız gereken şey öncelikle tarih ile neyin kastedildiğine odaklanmak olmalıdır.

Krister Friday, benzer bir sorgulamayı gerçekleştirirken, iki adet tarih tanımı yapar.[384] Birincisi, genelgeçer anlamıyla, belli bir geçmiş ile bugün arasında kalan süreyi anlamaya ve anlatmaya yardımcı olan tarih-kavramsallaştırmasıdır. Buna göre, var olan her şeyin, her kavramın ve her insanın bir tarihi vardır: doğumdan ölüme insan tarihi, başlangıçtan bugüne dünya tarihi, kuruluşundan yıkımına devlet tarihi, ilk kullanılışından bugünkü anlamına kavramlar tarihi vs. Burada bahsedilen tarih, başı ve sonu (olacak) olan, doğrusal bir zaman dilimidir ve her daim günümüzden geçmişe yapılan bir değerlendirme ile anlaşılmaya çalışılır. Oysa Friday'in (büyük harfle) *Tarih* olarak tanımlamak istediği bir tarih kavramsallaştırması daha vardır. Friday, bu ikinci tarih anlayışını Jacques Derrida'dan almıştır. Buna göre "şimdi geçecek olandır, şimdi geçmek için vardır [*se passi*], bu geçip giden pasajda yerini alır (*Wiele*), gelişte-ve-gidişte, gidecek olan ile gelecek olanın *arasında*, ayrılacak olan ile yeni varacak olanın tam ortasında, kendinde yok olan ile kendini gösterenin eklemlendiği noktada".[385] Bu tanıma göre Tarih, bir kimlik biçimidir ve henüz ortaya çıkmamış, gelmemiş bir zamanı/kimliği işaret eder.[386] Kendisini karşılaştırabileceği bir öteki, bir başka deyişle geçmiş zaman, yoktur. O, gelip geçici bir andır. Ve tarihsiz olmak, kimliğin var olmadığı bir kaygı durumuna yol açacaktır (*the anxiety of identitylessness*).

İşte Friday'in, biraz da karışık olarak, kavramsallaştırdığı bu yeni Tarih anlayışı, Kargaşa Projesi'nin yok etmeyi hedef aldığı

zaman/mekân dilimini işaret eder. Bu zaman/mekân dilimini tam olarak ifade edebilmek olanaksızdır. Bilinen tek şey, anlatıcının, Tyler Durden’ın ve dövüş kulübünün diğer katılımcılarının kendi kimlikleri ile özdeşleştiremedikleri (dolayısıyla da özgün bir kimlik sahibi olamadıkları) bir zamanda/mekânda, Tarih’te, yaşıyor olmalarıdır. Kargaşa Projesi, katılımcılarına kimlik sağlayamayan ya da katılımcılarını dışarıda bırakan bu Tarih’e karşı başlatılmış bir mücadeledir. Ve Tarih, şu ana dek bu kitapta anlatılan her şeyi içine alan bir kavramdır. Geçmişinin ne zaman başladığı, şu anda neye benzediği ve gelecekte ne olacağı belli olmayan, doğrusallıkla uzaktan yakından herhangi bir bağı bulunmayan bir süreci işaret eder. İçinde bulunulan *şu an*’ın üzerine kurulduğu bütün kavramlar, fikirler, algılar ve duygular (din, dil, ırk, insan, varlık, Tanrı, demokrasi, tüketim, yabancılaşma, aşk, ideoloji, siyaset, kültür, modernite, devlet, millet, kimlik, cinsiyetler vs.) bu Tarih içinde şekil alır. Bu tanıma göre Tarih, hegemonun zamanı/mekânıdır. Bu yüzden de, bildiğimiz tarihten farklı, bambaşka bir süreci işaret eder.

Bahsi geçen Tarih, tüketim toplumunun tarihidir. Kendine yabancılaşmış, türüne yabancılaşmış, yaratıcılıklarını kaybetmiş, emirlerle yaşamaya alıştırılmış bir neslin doğup büyüdüğü bir dönemdir. Bireylerin üreticilikten/askerlikten birer tüketici haline getirildikleri zaman dilimidir. Kimliklerin tüketim nesneleriyle oluşturulduğu, insanların hem birer ürün hem de birer tüketici haline getirildikleri, kafası karışık bir süreçtir. Bahsi geçen tarih, kolektif bilinçdışıdır.[387] Sembollerle ve sembolleştirilenlerle şekillendirilir. Bahsi geçen Tarih, kültürel hegemonyanın tarihidir. Bütün olup bitenin sorgulanmadan kabul edildiği, yalnızca gücün değil, güç ile birlikte rızanın da bireyleri manipüle etmekte kullanıldığı bir dönemdir. İnsanların gereksinimlerinin ve cinsiyetlerinin hegemonlarca oluşturulduğu zaman dilimidir. Birörnekleşmenin, standartlaşmanın, iletişimsizliğin ve yerine-geçebilmenin onaylandığı şizofrenik bir süreçtir. Bahsi geçen Tarih, babasız bir toplumun tarihidir. Babalarını görmeden, ailelerindeki kadınlar tarafından büyütülmüş çocukların, toplumun kural koyucularını

birer baba figürü olarak gördükleri bir dönemdir. Din, siyaset, eğitim ve tüketim gibi toplumsal kurumların Babanın-Adı'na yasa koydukları zaman dilimidir. Bireylerin, topluca nevrotik bir kültürde doğup yaşayıp öldükleri, onlardan beklenenleri yaptıkları, hazzı her zaman gerçekliğin gerisine attıkları ve bastırmanın övüldüğü bir süreçtir. Bahsi geçen Tarih, Freud'un da tüm mutsuzlukların üzerine kurulduğunu öne sürdüğü, bugünün uygarlığıdır.

Tyler Durden'ın yerle bir etmeyi salık verdiği Rockefeller Merkezi, Seattle gözlem kulesi, gökdelenler ve hayvanat bahçeleri, aslında modern uygarlığın taşıyıcılarıdır. Rockefeller Merkezi, neo-liberal ekonominin sacayaklarından sıcak paranın kalbini; Seattle gözlem kulesi, insanları makineler ile takas eden teknolojiyi; gökdelenler ve roman yazıldığında dünyanın en yüksek binası olan Sears Kulesi, geçmiş uygarlıkların başaramadığı her tür ilerlemeyi; terk edilmiş otoyollar, zamanlar ve mekânlar sıkıştırılmışken iyiden iyiye hadım edilmiş insanlararası iletişimi; ve hayvanat bahçeleri de Aydınlanma'dan bu yana insanoğlunun hedeflediği, doğayı tümüyle kontrol altına alma fantezisini sembolize eder. Aynı cümlede geçen totem maskeleri ve Polinezya yerlileri ise Sigmund Freud'un *Totem ve Tabu*'sundan fırlamış gibi durmakta ve Babanın-Adı'nı (daha doğrusu gerçek bir babanın yokluğunda onun yerini almış toplumsal kurumları) anlatmaktadır. Ve silinmek istenen Tarih, bu sayılanların hepsini içermektedir çünkü Tyler Durden, anlatıcı ve diğerleri bu Tarih'in çocuklarıdır.

"Tyler Durden'a göre biz Tanrı'nın ortanca çocuklarıyız. Tarihte özel bir yeri olmayan, özel ilgi görmeyen kimseleriz." (142)

Tyler'ın projesi tek taraflı değildir. Tarih'i körükleyen dinamiklerin yıkılması, Tyler'a göre gerçek özgürlüğü, insan doğasına geri-dönüşü getirecektir. Tüm o teknolojik, mimari ve finansal *harikaların* yerini, geyiklerin koşturduğu, büyük kedilerin özgürce dolaştığı, mısırların ve fasulye filizlerinin araziler boyunca yetişebildikleri, havanın neredeyse ilk günkü kadar temiz hale geldiği mekânlar alacaktır. Feminen hale getirilmiş zaman, yeniden eski maskülen haline dönüştürülecektir. Demokrasi safsatasının

yerini ataerkil yönetim düzeni alacaktır. Bu sayılanlar, açıkça “bir avcı ve toplayıcı toplum nostaljisidir”.[388]

“İnsan kendi yabanıl doğası içinde, kendi doğadışı dünyasından, kendi düşünsel ortamından çok daha sağlıklı yaşar”.[389]

Tyler Durden’ın amacı, tıpkı daha önce belirtildiği gibi, gelecek uygarlığın ilksel hordasını oluşturmaktır. Burada otoriteyi ve kuralları temsil eden Baba figürü, Tyler’ın ta kendisidir. Amaç, eski ilksel hordada olduğu gibi haz ilkesini bastırmak ve yerine hem libidinal hem de şiddete eğilimli içgüdüleri kısıtlayan bir gerçeklik ilkesi koymak değildir. Yeni gelecek, insanların mutluluğu üzerine kurulacaktır.

“Kültürel bir buzul çağı. Vaktinden önce başlatılmış bir karanlık çağ, Kargaşa Projesi sayesinde insanlık, dünyanın kendini toparlamasına yetecek bir süre boyunca eylemsizliğe mahkûm [olacaktır]. Anarşiyi haklı çıkarıyorsun. Ona anlam kazandırıyorsun.” (125)

Hazza ait her şeyin anarşiyi çağrıştırdığı modern uygarlığın yerini, retrospektif bir gelecek uygarlığı alacaktır. Artık anarşi, eskinin gerçekliği olacaktır. İhtiyaç duyulmayan ürünleri satın almak, yalnızca tüketici kimliği ile tanımlanmak, başkasının yerine geçebilmek, başkasının yerini alabilmek, ayakta kalabilmek için mutsuz olmak, kendini geliştirmeye çalışmak yeni günahlar olacaktır. Anarşi en nihayetinde farklı bir anlam kazanacaktır.

Ancak Tarih’i yok etmek için iki kişi yeterli olamaz. Anlatıcı ve Tyler Durden’ın yanlarına kendi çekincelerini paylaşan insanları da almaları gerekir. Yabancılaşmışları. Tüketici haline getirilmişleri. Kadınsılaşmış erkekleri. Amaçsızları. Sıkılmışları. Kimliksizleri. Yani dövüş kulübünün diğer katılımcılarını. Kargaşa Projesi’nin başka insanlarla bir ilgisi yoktur. Başkalarının göreceği zararın bir önemi yoktur. “Amaç, tarihi yönlendirme gücüne sahip olduklarını projedeki herkese [göstermektir].” (122) Onlara, Tarih’in gidişatına yön verebilecek güce sahip olduklarını hatırlatmaktır. Eğer uygarlık tasfiye edilecekse, o uygarlığın dışta bıraktığı herkesin bu tasfiyeye katılması gerekir.

Kargaşa Projesi, ev ödevleri ile başlayacaktır.

384. Krister Friday, “A… s. 11-14.

385. Jacques Derrida’dan aktaran, a.g.e., s. 14.

386. Cammie Sublette, “‘If We’re Too Lazy to Learn *History* History, Maybe We Can Learn Plots’: History in the Fiction of Chuck Palahniuk”, J. A. Sartain (der.), *Sacred and Immoral: On the Writings of Chuck Palahniuk*, Cambridge, Cambridge Scholars, 2009 içinde, s. 22-39.

387. Carl G. Jung, *On the Nature of the Psyche*, R. F. C. Hull (çev.), Londra, Routledge, 1960/2001, s. 81-90.

388. Paul Kennett, “Fight… s. 55.

389. Friedrich Nietzsche, *Putların Alacakaranlığı: Ya Da Çekiçle Felsefe Yapmanın Yolları*, İ. Z. Eyüboğlu (çev.), İstanbul, Say Yayınları, 1888/2009, s. 40.

VII

Sartain'e göre *Dövüş Kulübü*'nün mekaniklerinde, anlatıcının kültürel hegemonya tarafından sınırları belirlenmiş düzenli yaşamından, Tyler Durden'ın yüksek düzeyde entropik karakterinde vücut bulmuş dövüş kulüplerinin düzensizliğine; oradan da Kargaşa Projesi'nin kuruluşuyla birlikte "örgütlü kaosa" (119) doğru evrilen bir sinüs eğrisi yer alır.[390] Anlatıcının dövüş kulüplerinden önceki hayatı, tüketici nevrotik kültürün statikliğini ve değişmezliğini sembolize ederken, dövüş kulüpleri ile birlikte bu düzen yıkılmaya başlanmıştır. Gerilla garsonluk işleri, dövüş kulüplerinde haz ilkesinin ve insanın içindeki şiddet eğilimlerinin serbest bırakılması ve toplumsal ahlak kuralları ile birlikte tüm toplumsal yaşanışın sorgulanması, düzenin yok olmaya başlaması anlamına gelmiştir. Ancak Tyler Durden'a göre, eğer gerçek amaç bu düzenin yerine yeni bir (nostaljik) düzen getirilmesiyse, bu uğurda bazı kurallara uymak zorunlu olmalıdır. Kargaşa Projesi'nin amacı Tarih'i/uygarlığı yerle bir etmek olduğu kadar, onun yerine, insanlığın gerçek varoluş amacını yeniden hatırlaması ve mutlu olabilmesi için, yeni bir düzen oturtulmasına da zemin hazırlamaktır ve bu amacı gerçekleştirmek için organize bir şekilde hareket edebilmek gerekecektir. Žižek'in belirttiği gibi, Kargaşa Projesi'nin sembolize ettiği "devrimci infilak yerinden eder, kitleselleştirir, ama bunları yalnızca yerinden edilmeyi ve bölgelere ayrılmayı engellemek için yapar".[391] Bu bir savunma mekanizmasıdır. Yok olmamak için yok etmektir. Yığınların geleceğini planlamak isteyen kültüre karşı, kendi planını yürürlüğe koymaktır. Organize bir yok oluşa karşı, organize bir kendini-yok ediş inşa etmektir.

Tyler Durden, Tarih'e kaosu hediye etmek için gerekli olduğuna inandığı organizasyonun temellerini, Kargaşa Projesi katılımcılarına ev ödevleri dağıtarak atmaya başlamıştır. Burada yapılan *ev ödevi*

göndermesi, ister istemez toplumsal hayatın kurallarını derinden etkileyen kurumlardan olan okulları hatırlatır (Gramscici pedagoji). Birer rol model ve aile bireylerinden sonraki ilk ahlak düzenleyicileri olan öğretmenlerin yerinde bu kez Tyler Durden vardır. Ancak Tyler aynı zamanda –tıpkı anlatıcı ve diğer katılımcılar gibi– bir öğrencidir de. O da kendi verdiği ev ödevlerini uygulamak zorundadır. Tyler daha ilk anda standart öğretmen-öğrenci dinamiklerini sarsarak işe başlamıştır.

Tıpkı ilkokullarda oluşturulan yiyecek kolları, temizlik kolları, ilkyardım kolları gibi, Kargaşa Projesi de, Tyler Durden'ın başkanlığında toplanan kollara ayrılmış bir şemaya sahiptir. Pazartesi günleri toplanan Kundaklama Komitesi, Kargaşa Projesi'nin ilk icraatı olan Hein Binası'nın on ile on beşinci katları arasındaki ofislerin pencerelerini ateşe vermeyi ve çıkan alevlerle kızgın bir totem suratı çizmeyi planlamıştır.[392] Salı günleri Saldırı Komitesi toplanır. Saldırı Komitesi'nde, diğer insanları uykularından-uyandırmayı hedefleyen eylemler ayrıntılanır. Çarşamba geceleri Tahribat Komitesi'ne ayrılmıştır ve amaç modern uygarlığın sembol eserlerine verilecek zararların boyutunu değerlendirmektir. Son olarak, perşembeleri toplanan Yanlış Bilgilendirme Komitesi ise Orwell'in Doğruluk Bakanlığı'na benzer ve basitçe halkın ve medyanın Kargaşa Projesi eylemleri hakkında bilgilendirilmesinden sorumludur.

Bu sayılan komitelerde yer alan katılımcılara ev ödevlerini Tyler Durden verir. Ödevlerin içerikleri değişse de amacı aynıdır: modern uygarlığın ürünlerini tasfiye etmek. Örneğin, ödevlerden biri, her bir katılımcının normal hayatında (çalıştığı işyerinde, oturduğu mahallede, ailesinde vs.) seçtiği herhangi birine karşı bir kavga başlatması ve bu kavgayı kaybetmesidir. "Sanıldığından daha zor bir şey bu" der anlatıcı ve ekler: "Burada amaç, sokaktaki herhangi birini, hayatında hiç dövüşmemiş bir adamı kavgaya kışkırtıp onu kulübe kazandırmak. Kazanma duygusunu hayatında ilk kez yaşamasını sağlamak. Adama patlama fırsatı vermek." (120) Tyler Durden'ın, filmde bar sahibi Lou'ya, romanda ise sinema sendikası

başkanına, kendisini pataklama fırsatı vererek istediğini elde etmesi ile aynıdır bu amaç. Toplumun kurallarının, ahlaki söylemlerin dışına çıkıp insanların içlerinde var olan şiddet eğilimlerini dışarı vurmalarını ve bu sayede belki de hayatlarında ilk kez gerçek mutluluğa yaklaşmalarını sağlamaktır bu ev ödevinin konusu. Toplumsal hayatta hiç karşılaşılmayan şeylerin gerçekte var olabileceklerini göstermek, insanları şaşırtmaktır. Aynı mantık alışveriş merkezinde düzenlenen defilelere gidip yukarıdan aşağı çilek reçeli dökme eyleminde de, bir Jaguar sürücüsünün üzerine atlamada da, kızgın totem suratı şeklindeki yangını başlatmada da, güvercin pislikleri ile arabalara duş aldırmada da, devasa heykelleri teknolojinin ve konformizmin sembol markaların üzerine salmada da geçerlidir. "Kargaşa Projesi'nin dışında kalan insanlar kendilerine uygulanan şiddete şiddetle karşılık vermek istemezler çünkü onlara karşılıklı anlaşmanın erdemi öğretilmiştir ve onlar bu öğretilmişlikten uyandırılmak istemezler veya böyle bir uyanışın var olabileceğini bilmezler".[393] Ev ödevlerinin amacı, onları hem, güçlerini onlara yeniden hatırlatarak uyandırmak hem de böyle bir uyanışın gerçekleşebileceğine inandırmaktır. Baba rolündeki Tyler Durden'ın kendisini ulu-orta dövdürebiliyor olması, ev ödevlerindeki şiddetin önemsizliğinin ve illa ki ulaşılacak ulvi amacın öne çıkarılmasının sembolüdür.

Bu yüce amaca ulaşmak için birtakım kurallara ve (yeni-) Babanın-Adına konuşan Tyler Durden'ın liderliğine ihtiyaç vardır. Tıpkı dövüş kulüplerinde olduğu gibi, Kargaşa Projesi'nde de uyulması gereken kurallar mevcuttur.

"Kargaşa Projesi'nin ilk kuralı, Kargaşa Projesi'yle ilgili soru sormamaktır.

Kargaşa Projesi'nin ikinci kuralı, Kargaşa Projesi'yle ilgili soru sormamaktır.

Kargaşa Projesi'nin üçüncü kuralı, mazeretlere izin yoktur.

Kargaşa Projesi'nin dördüncü kuralı, yalan söylemek yasaktır.

Kargaşa Projesi'nin beşinci kuralı, Tyler'a güvenmek zorundasınız." (119-126)

Birinci, ikinci ve beşinci kurallar, kural koyucunun (Babanın) kim olduğunu belirlerken; üçüncü kural, olur da görev sırasında tutuklanırsanız Kargaşa Projesi'nin sizi tanımayacağını, dördüncü kural ise Kargaşa Projesi'nde yalanlarla kaybedilecek zamana yer olmadığını belirtir. Gizlilik, ciddiyet, sabır ve zamanlama kilit noktalardır. Sorularla, sorgulamalarla, tartışmalarla, yeni fikirlerle ve yalanlarla kaybedilecek zaman yoktur. Tyler'a güvenmeyen, onun söylediklerini yapmayan ya da yaparken eline yüzüne bulaştıranların, Tarih'in tasfiyesinde yeri bulunmaz. Kargaşa Projesi, bireysel bir çabanın ötesindedir. Onun başka insanlarla da katılımcılarıyla da bir ilişkisi olamaz. İşe yaramaz, hasta edici, körleştirici, herkesi birbiri ile aynı ve birbirinden de bir o kadar uzak hale getiren uygarlık için feda edilen mutluluğun yanında, Tyler'ın ve Kargaşa Projesi'nin insanlardan istediği fedakârlıkların bir önemi yoktur. Gerçek mutluluğa ulaşmak için, herkesin önünde yapılacak son bir fedakârlık ve atılacak son bir adım kalmıştır.

390. Jeffrey A. Sartain, "Even… s. 36.

391. Slavoj Žižek, "The… s. 121.

392. Chuck Palahniuk burada da Sigmund Freud'un totem ile uygarlık arasında işaret ettiği ilişkiye gönderme yapmaktadır.

393. Evan P. Schneider, "The… s. 6.

VIII

Dövüş kulüplerindeki karşılıklı fiziksel şiddetin ve zihinsel terörün yerini, Kargaşa Projesi'nde eylemler alacaktır. Bir başka deyişle, dövüş kulübünün tetiklediği ve aydınlattığı kuram, Kargaşa Projesi ile pratiğe dökülecektir.

Tyler Durden'ın praksisi.

Kuramlar daha düzensiz ve daha kural tanımaz biçimde şekillenebilse de, iş pratiğe geldiğinde, organizasyonun ve planlamanın değeri artacaktır. İşte bu yüzden Tyler, Kargaşa Projesi'nin yönetileceği karargâh olarak anlatıcı ile birlikte kaldıkları evi seçer ve Kargaşa Projesi katılımcılarının birtakım testlerden geçtikten sonra katılabilecekleri bir ordu kurmaya başlar.

Orduya katılmak isteyen adaylara uygulanacak testler son derece basittir. Tyler Durden'ın ordusuna katılmak isteyenler yanlarına yalnızca şu sayılanları alabilecektir: "iki adet siyah gömlek, iki adet siyah pantolon, bir çift siyah bot, iki çift siyah çorap, iki adet beyaz iç çamaşırı, kalın kumaştan bir adet siyah kaban, bir adet beyaz havlu, bir adet ordu fazlası karyola şiltesi, beyaz plastikten bir adet çırpma kabı" (128-129) ve Kargaşa Projesi eylemleri sırasında ölmeleri durumunda cesetlerini yakmak için gereken beş yüz dolar nakit para. Ancak bu listede sıralananların temini ve orduya katılmak için istekli olmak, Kargaşa Projesi'nde yer almayı garantilemeyecektir. Katılımın kesinleşmesi için, adayın Tyler ile anlatıcının evlerinin verandasında, aç, susuz, yağmura çamura aldırmadan ve önce ev sahiplerinin, sonralarıysa kabul edilmiş adayların hakaretlerine, cesaretlendirici olmayan sözlerine ve davranışlarına karşılık vermeden üç gün boyunca beklemeleri gerekiyordur. "Budist mabetlerinde adaylar milyonlarca yıldır böyle sınanmıştır" (129) der Tyler.

Christopher Williams'a göre, "böyle çileci [*ascetic*] bir uygulama, Kargaşa Projesi'nin bireye bakış açısını da yansıtır. Dövüş

kulübünün çeşitli üyelerinin belirttiği gibi “sen adın değilsin”, “problemlerin değilsin”, “umutların değilsin”, “asla kurtarılmayacaksın”. Durden, kurduğu orduda yer alan üyeleri her anlamda kişiliğin inkârı konusunda cesaretlendirir. Kişiliğin ve temel ihtiyaçların inkârı belki de Budist bir aydınlanmaya giden yolun başlangıcıdır, ama bu inkârın ardında kendini-yok etmeye yönelik bir eğilim de gizlenmiştir”.[394]

Tyler’ın düşünceleri ile Budist gelenek arasında bulunan ve Williams’ın dikkat çektiği bağ son derece belirgindir. Prens Siddharta Budha’nın bahsettiği dört ‘soylu gerçek’, acı (*dukkha*) ile başlar.[395] Ona göre “her şey acıdır... Doğum acıdır, çöküş acıdır, hastalık acıdır, ölüm acıdır. Sevmediğinle birleşmiş olmak acı çekmek anlamına gelir”.[396] Hayatın ve varoluşun kalbinde yer alan tüm bu acının kaynağı ise susuzluktur (*tanha*). “Bu susuzluk kendine sürekli yeni doyumlar arar: Duyusal zevkler isteği, sürüp gitme isteği ve yok olma (veya kendini yok etme) isteği ayırt edilir”.[397] Susuzluğu kurutmak için önce iştahı ortadan kaldırmak; ardından da, acının dindirilmesi yolunda çileye koyulmak gerekir. Tyler davranışlarıyla adeta, iki bin beş yüz yıl sonra, eski bir filmin yeniden çevriminin yönetmeni gibi davranmaktadır.

Tyler’ın cesaretlendirdiği kendini-yok etme eyleminin ardındaki *kendi* algısı, uygarlığın ilerlemek için ellerinden mutluluğunu çaldığı ve ona kullanması gereken maskeler hediye ettiği insanın ta kendisidir. Tyler’ın ordu mensuplarında yok edilen veya edilmeye çalışılan şey, adayların kendileri değil, personalarıdır. Bunu, bundan böyle uygarlığın gelişimi için feda edilen maymunlara yapılan gönderme ile *uzay maymunları* olarak adlandırılacak olan üyelerin tekrarladıkları şu sözler de destekler konumdadır:

“Güzel ve emsalsiz bir kar tanesi değilsin. Herkes gibi sen de o çürüyen organik maddeden yapılmasın. Hepimiz aynı pürenin parçasıyız… Kültürümüz hepimizi aynı yaptı. Artık kimse gerçek anlamda beyaz ya da siyah, zengin ya da yoksul değil. Hepimiz aynı şeyi istiyoruz. Teker teker, hiçbirimiz hiçbir şey değiliz.” (135)

Tyler Durden’ın uzay maymunlarının okuması için hazırladığı bu

metin, bu noktaya kadar bizzat kendisinin acımasızca eleştirdiği kültür endüstrisinin, tüketim toplumunun, nevrotik kültürün sloganlarının tam tersi olsa da, karşı geldiği bu sloganlarla aynı kaynaktan beslenmektedir. Tüketici ve nevrotik kültürel hegemonya, insanları birörnekleştirip kımıldayamaz hale gelinceye kadar kapana kıstırırken, onlara aslında hiçbir zaman ulaşamayacakları özgürlük, mutluluk, refah ve huzur vaatlerinde bulunur. Tyler'ın yaptığı şey, bu vaatlerin gerçekleşmeyeceğini kabul ettirerek işe başlamaktır. Eğer insan özgür, mutlu, refah içinde ve huzur dolu olamayacaksa, en azından Tyler Durden'ın uygarlığın-yıkımı projesinde yer alıp bir efsane, hatta bir şehit olarak ölebilir. Bunu yaparken kullanılan şiddet ve (pratiğe dökülmüş) terörizm, yaşarken bulamadığı kimliği ölürken ona sağlayabilir. Kargaşa Projesi'nin düzenlediği eylemler, uzay maymunlarına vaatte bulunmaz; onları yalnızca fark edilir kılar. Frantz Fanon'un söylediği gibi, "bu yasaklarla dolu, dar dünyanın ancak mutlak şiddet ile yıkılabileceği açıkça ortadadır".[398] Onları farklı kılacak, bir araya getirecek, hegemonun tam karşısına konumlandıracak ve kendilerini hatırlatmalarını sağlayacak şeydir şiddet.

Eduardo Mendieta, Kargaşa Projesi'nin uzay maymunlarına sağladığı şeyin, kadınsılaştırıcı tüketim kültürünün sağladığı "bir anlık mükâfattan"[399] farklı olarak, uğruna savaşılabilecek, mücadele edilebilecek gerçek bir anlam ve yön duygusu olduğunu belirtir. Tüketimin amaçsız ve yalnızca ön-hazzı vurgulayan doğasının tam karşısında, Tyler Durden'ın zaten birer *hiç* olarak tanımladığı bireylere verdiği, bir çeşit işe-yararlılık-duygusu vardır. Anlatıcının tanımladığı şekilde, uzay maymunları kendilerine öğretilen "küçük görevi yerine [getirirken]" (10), belki de hayatlarında ilk defa, kendilerine verilen görevin gerçekten bir fark yaratacağını ve böylece kendilerini de farklı kılacağını hissederler. De Rocha, tüm bu olanları bir cümleye sığdırarak anlatır:

"[Kargaşa Projesi] bağımsızlık uğruna yapılan bir başkaldırıdır ve kolay bir iş de değildir; Durden projedeki yoldaşlarına 'uzay maymunları' diye seslenip durur, onların tıpkı uzaya ilk fırlatılan

maymunlar gibi halâ birer köle olduklarını hatırlatır, ancak bu başkaldırının en azından kısmi de olsa başarılı olma şansı vardır”.[400]

Eğer yaşam zaten Heideggerci bir bakış açısıyla ölüme-doğru yol alış ise bu yolculukta fark edilmenin tek yolu, birilerini ve bir şeyleri değiştirebilmektir. Kargaşa Projesi’nde yapılan, bu değişikliklerin Tarih’in tasfiyesi yönünde şekillendirilmesini sağlamaktır; bir başka deyişle, şiddetin devlet/hegemon tekelinden alınıp Kargaşa Projesi’nin denetimine sokulmasıdır. Ve işte burada şiddetin sınırları konusu akıllara gelir. Tıpkı ensest, totemlerin ve Tanrı’nın kutsallığı veya babanın yüceltilmesi gibi, hegemonun elindeki fiziksel/zihinsel şiddet araçları da modern bireyin tabuları arasında yer alır. Modern toplum, meşruiyetini ve güvenliğini (hayatta kalabilmesini), hegemonun elinde toplanmasında karar verilmiş şiddet araçlarında ve hapishanelerde bulacağı fikrini verili kabul eder.[401] Şiddet araçlarının kanun koyanın elinde bulunması fikri yalnızca demokrasilerin değil, Aydınlanma-öncesi yönetimlerin de, halkın sözde rızasını alarak kabul ettirdiği bir olgudur.[402] Polis ve asker iç-dış güvenliğini sağlarken, bireysel silahlanma devletlerin verdiği ruhsatlar altında kayda alınır. Hegemonun yaptığı suç tanımının sınırlarını aşanlar, yine aynı hegemonun kurduğu mahkemelerde yargılanır ve onun hapishanelerine cezalarını çekmek için yollanır. Babalarını öldürdükten sonra hissettikleri pişmanlığı, onun kurallarını yücelterek uygulamaya başlayan ilksel horda kardeşleri gibi, modern insan da vicdanını ya da suçluluk duygusunu temizlemenin yolunu kurallarda, cezalandırılmakta ve hapishanelerde (yeni Babanın verdiği cezaların uygulanacağı *ev*’lerde) arar. Hapishanelerin, milyonlarca evsizin aç ve susuz bir biçimde, sığınacakları hiçbir yer olmadan ayakta kalmaya çalıştığı modern hayat koşullarından daha *adil* ve temel gereksinimlerin karşılandığı bir yer olması, suçluluk duygusu taşıyanlar için hiçbir şey değiştirmez. “Fiziksel şiddet araçlarının bu şekilde tekelleştirilmesinin ve hükümetler tarafından… [denetlenip yönetilmesinin], başka pek çok insan icadı gibi [muğlak]”[403] olması da onlar için önem arz etmez. Suçlular, işledikleri suç ne olursa

olsun, –hegemonun karar verdiği biçimiyle– cezalarını çekerek o suçun verdiği kötü hislerden arınmak ister. Şiddet araçlarının tekelinin hegemondan alınıp Kargaşa Projesi gibi küçük bir organizasyona devredilmesi, bu yüzden modern toplum algısında bir tabudur. Tyler Durden, uygarlığı yıkma eyleminde, bu tabuya da saldırmak istemiştir.

Ancak Kargaşa Projesi ilerlemeye devam ettikçe, Tyler Durden ile anlatıcının arasındaki iletişimin koptuğu nokta buradan doğar. Anlatıcı, olabilecek en sadık biçimde yetiştirilmiş bir Tarih vatandaşı olarak, Tyler Durden’ın gitgide daha fazla şiddet içeren ve en sonunda da şiddet tekelini üzerine almayı talep eden eylemlerinden rahatsızlık duymaya başlar. Elbette Tyler o ana dek birçok toplumsal sınırı aşmış ve anlatıcının da bu sınırları aşmasına yardım etmiştir. Ancak bunlar her zaman belirli bir ölçekle sınırlı kalmıştır. Yemeklerin içine sidik/meni/sümük karıştırmak, aile filmlerinin arasına pornografik öğeler eklemek, isyankâr haikular yazıp dağıtmak, tenha bir barın bodrum katında birbirine yumruk savurmak, patronlar veya sendika başkanları ile kavga etmek, onların önünde kendini dövmek/dövdürmek veya işverenleri tehdit etmek, anlatıcının Tyler ile tanışmadan önceki hayatında aklına bile getirmeyeceği şeyler olsa da, içerdikleri şiddetin dozu her zaman asgari düzeyde tutulmuş eylemlerdir. Oysa ordunun kurulması, binaların camlarının ateşe verilmesi, heykellere saldırılması, şiddetin yoldan geçen gönülsüz insanlara sıçraması ve en sonunda da Tyler’ın tüm uzay maymunlarına birer silah edinmelerini istemesi, anlatıcının Kargaşa Projesi’nde var olan şiddet algısını sorgulamaya başlamasına neden olacaktır.

394. Christopher G. Williams, “Nihilism… s. 173.

395. Mircea Eliade, *Dinsel İnançlar ve Düşünceler Tarihi – II: Gotama Budha’dan Hıristiyanlığın Doğuşuna*, A. Berktay (çev.), İstanbul, Kabalcı Yayınları, 1976/2009, s. 107-109.

396. A.g.e., s. 108.

397. A.g.e., s. 108.

398. Frantz Fanon, *Yeryüzünün Lanetlileri*, L. F. Toğaçoğlu (çev.), İstanbul, Avesta Yayınevi, 1963/2001, s. 35.

399. Eduardo Mendieta, “Surviving… s. 396.

400. Antonio C. de Rocha, “Disease… s. 110.

401. Michel Foucault, *Hapishanenin Doğuşu*, M. A. Kılıçbay (çev.), İstanbul, İmge Kitabevi, 1975/2006.

402. David Forgacs, *Gramsci*… s. 289-290.

403. John Keane, *Şiddetin Uzun Yüzyılı*, B. Peker (çev.), Ankara, Dost Kitabevi, 1996/1998, s. 33.

IX

Anlatıcıyı Tyler Durden ve Kargaşa Projesi'nden uzaklaştıran dinamiklerin ilki, Tyler'ın Kargaşa Projesi'nde üstlendiği roldür. Aslında henüz ortada Tarih'in tasfiyesi planı dahi yokken, her şey daha dövüş kulüpleri ile sınırlıyken, anlatıcının Omuz Omuza Erkekçe'deki sarılma partneri Bob ile karşılaşması ilk kıvılcımı yakmıştır. Uzun bir aradan sonra yeniden testis kanserliler destek grubuna giden anlatıcı, orada yalnızca Bob'ın olduğunu görür.[404] Bob, anlatıcının öldüğünü sanmaktadır. Artık gruplara gelen fazla insanın olmadığını söyler. Bunun nedeni ise katılımcıların destek gruplarından daha iyisini bulmalarıdır. "İyi haber şu ki… artık yeni bir grup var" der Bob, "ama bu yeni grubun ilk kuralı, kimseye ondan söz edemezsin". (98) Bob, dövüş kulübü ile tanışmıştır. *Dövüş Kulübü* filminde görsel olarak çok iyi anlatılan bu sahnede Bob anlatıcıya, dövüş kulüplerini kuran adamı tanıyıp tanımadığını sorarken, gözlerinde bir hayranlık parıltısı görülür. Anlatıcı tam Bob'a kulübü kuranlardan biri olduğunu büyük bir gurur ile söyleyecekken, Bob soruyu patlatır: "Tyler Durden'ı tanıyor musun?" (99)

Tyler ile Marla'nın cinsellik temelli karşılaşmalarını en iyi arkadaşının elinden alınması olarak algılayan ve bu şekilde animası ile gölgesi arasında bir seçim yapıp gölgesinden yana karar kılan anlatıcı, Bob'ın bu sözleri ile Tyler ile arasında bir ego çatışması başlatmıştır. Tyler her ne kadar, anlatıcının hayran olduğu, ama hiçbir zaman ulaşamayacağı, tüm özellikleri taşıyan ego-idealini temsil ediyor olsa da, başka insanların anlatıcıyı pas geçerek Tyler'ın yaptıklarına hayranlık beslemeleri, onu hayal kırıklığına uğratmıştır. Tyler olmasa dövüş kulüplerinin asla var olamayacağını bilen anlatıcı, buna rağmen kulüplerin kurulmasında kendi payının da olduğunu düşünmektedir. Anlatıcının egosu, Tyler'da vücut

bulan ideal egosu tarafından sindirilmeye başlamıştır: yeni bir ego-ideal ego savaşı.[405]

Bu ilk kıvılcımı yavaş yavaş aleve dönüştüren bir sonraki adım, hiç şüphesiz Kargaşa Projesi olur. Kargaşa Projesi'nin kuralları Tyler'ı yeni-Baba ve bir nevi Tanrı olarak belirlemiştir. Kuralları koyan da, koyulan kuralları sorgulatmayan da Tyler Durden'dır. Öyle ki, ev ödevleri, ordunun kurulması, komitelerin oluşturulması, birlikte oturdukları evin bodrum katının yüz yirmi altı ranzalık bir yatakhaneye çevrilmesi, orduya katılabilecek adaylara uygulanan testler gibi Kargaşa Projesi'nde olan biten hiçbir şeyde, anlatıcının herhangi bir rolü bulunmamaktadır. Anlatıcı, adeta Tyler tarafından alelade bir uzay maymunu muamelesi görmektedir. Tüm bu olanlar, anlatıcının içindeki şiddeti alevlendirecektir.

Kargaşa Projesi'nin kurulacağı sabahın bir gece öncesinde, Bob ile karşılaştıktan hemen sonra, anlatıcının içinde alevlenen bu şiddet açığa çıkacaktır.

"Ve o gece ben dövüş kulübünde yeni katılımcımızın o güzel melek suratını yamyassı ettim. Önce yumruğumun kemikli yüzüyle giriştim oğlanın suratına, durmaksızın inip kalkan bir havaneli gibi; sonra, çocuğun dudaklarını delip dışarı uğrayan dişleri parmak kemiklerimi acıtmaya başlayınca, sımsıkı kenetlenmiş yumruğumun tabanıyla. Sonra çocuk kollarımın arasından kayıp paçavra gibi yere yığıldı. Daha sonra Tyler, bir şeyi bu kadar amansızca ezişime o güne kadar hiç şahit olmadığını söyledi. O gece Tyler, dövüş kulübünde çıtayı yükseltmesi ya da kapısına kilidi vurması gerektiğini anlamıştı." (123)

Tyler, Kargaşa Projesi'ni kafasında tasarlamaya başladığı o sabah kahvaltısında, anlatıcıya bir gece önce gerçekte neyle dövüştüğünü sorduğunda aldığı cevap, Tyler'ın Tarih'in tasfiyesi planıyla hemen hemen birebir örtüşüyordur.

"Tyler'ın hep söylediği gibi hissediyordum kendimi, tarihin süprüntü ve kölelerinden biri olarak. Hayatta hiçbir zaman sahip olamayacağım bütün güzellikleri yıkıp yok etmek istiyordum. Amazon yağmur ormanlarını yakmak istiyordum. Uzaya

kloroflorokarbon gazları pompalayıp ozon tabakasında koca koca delikler açmak istiyordum. Dev tankerlerin boşaltma vanalarını açmak, açık denizlerdeki petrol kuyularının kapaklarını kaldırmak istiyordum. Yemeye paramın yetmediği bütün balıkları öldürmek, asla göremeyeceğim Fransız kumsallarını kirletmek istiyordum. Bütün dünyanın dibe vurmasını istiyordum… Binlerce yıldır insanoğlu bu gezegendeki her şeyin içine etmiş, her şeyi boka çevirmişti ve şimdi tarih benden herkesin pisliğini temizlememi bekliyordu.” (123-124)

Anlatıcının yok etmek istediği ve bir tesadüf olamayacak şekilde ‘tarihin’ kendisinden beklentileri olarak adlandırdığı her şeyde, tüketici nevrotik kültürün ürünleri ve uygarlığı sembolize eden Tarih algısı yer alır. Melek suratlı olarak adlandırdığı oğlanda, toplumun kadınsı bir hava ve çekicilik kattığı tüm erkek modelleri gizlenmektedir sanki. Sahip olamayacağı güzelliklerde ve parasının yetmeyeceği balıklarda, kültür endüstrisinin tetiklediği ön-hazzından intikam alır. Bir yandan kutsal gibi gösterilirken diğer yandan kontrol altına alınmaya çalışılan doğayı mahveden toplumun bu ikiyüzlülüğüne saldırır. Kendisinden beklenenlere karşı savaş açmıştır anlatıcı. Toplumun ondan istediklerinin tam tersini yapmaya karar vermiştir belki de. Kargaşa Projesi’ne ilk başlarda ses çıkarmaması bundandır.

Ama gerçekte o, eylemlerin sınırlarının olduğu bir kültürün herhangi bir ürünüdür. Herhangi bir insan gibi kısa süreli bir yok etme hayali yaşıyordur. Yaptığı uçak yolculuklarında olası bir kazanın hayalini kurduğu gibi. Chloe’nin ölümünü hayal ettiği gibi. İçindeki öfkenin simülasyonudur bu istekler, hayaller. Dövüş kulübü ile içindeki bu duyguları gönüllü birilerine nakletmeyi başarmaktadır. Ve yalnızca bu bile onu rahatlatmaya yetmiştir. Bundan bir adım sonrası için ne isteği ne de cesareti vardır. Dövüş kulübündeki kavgalar, Tyler ile aynı evde mutlu bir şekilde yaşaması, patronuna karşı takındığı isyankâr tavır ve arada sırada uğradığı destek grupları ile hayatı ona göre mükemmele yaklaşmıştır. Bundan fazlasına ihtiyacı yoktur.

Ama Tyler Durden, her zamanki gibi, anlatıcıdan bir adım önde gider. Anlatıcının asla kaldıramayacağı, tahayyül edemeyeceği şiddetin ele geçirilmesi ve her şeyin yerle bir olması fikirlerini hayata geçirmek ister. Dövüş kulüpleri, Tyler'a yeterli gelmiyordur artık. O, süperegonun karşısındaki ideal egoyu yaratmaya, uygarlığın üzerine kurulduğu mutsuzlukları kaldırmaya, bireyleri değil tüm toplumsal yapıyı kurtarmaya kararlıdır. Ve belki de bu yüzden, Kargaşa Projesi'ndeki uzay maymunları görevlerini tam olarak anladıktan, ev ödevlerini eksiksiz yerine getirmeye başladıktan ve artık bir lidere ihtiyacı olmayan canlı bir organizma gibi işlemeye koyulduktan sonra, Tyler Durden anlatıcının yanından ayrılır.

"Kargaşa Projesi'nde kural budur: Tyler'a güvenmek zorundasın. Sonra Tyler yok oluyor. Kargaşa Projesi'ne bağlı ekipler gün boyu yağ eritiyorlar. Ben uyku uyumuyorum… Benden başka herkes ne yapacağını biliyor ve Tyler hiçbir zaman evde değil. Kaçacak delik arıyorum. Eğitimli maymunların enerjisiyle ekip halinde pişiren, çalışan ve uyuyan sessiz adamların oluşturduğu bu mekanizmanın içinde, kapana kısılmış bir fareyim ben." (131)

Gün boyunca sabun yapan, bahçeye yeşillikler, meyveler ve sebzeler eken, toprağı işleyen, pirinç haşlayan, temizlik yapıp bulaşık yıkayan uzay maymunlarının arasında ne yapacağını bilmez biçimde dolaşmaya başlayan anlatıcı, bu şekilde anlatır durumunu.

Yeniden-mekanikleşme.

Tıpatıp birbirine benzeyen uzay maymunlarının nefes alıp verdiği evde, tek farklılık odur sanki. Tyler Durden'ın yıkmak istediği birbirine yabancılaştıran, mekanize eden ve tektipleştiren uygarlığı yıkacak olan organizasyon, ironik bir biçimde bu sayılanların hepsine dönüşmüştür artık. Eskiden onu hasta eden toplumun içinde herkes gibi herhangi biri olan anlatıcı, artık fark edilen, bir kimliği olan tek bireydir sanki. Ve bu durum tahmin ettiğinin aksine, kendisine huzur vermekten fersahlarca uzaktadır.

Oysa fiziken orada olmasa da, Tyler Durden'ı ve onun özgüvenini besleyen, kendi güçlerinden vazgeçip bütünüyle Tyler'ın verdiği

emirleri uygulamaya sorgusuz sualsiz devam eden uzay maymunlarıdır. “[Tyler’ın] megalomanisi en yüksek noktaya yalnızca tarihi yerle bir etmeyi değil aynı zamanda kendi yaptıklarının onu Tanrı/Baba rolüne yerleştireceği yeni bir düzen yaratmayı aradığı zamanda ulaşmıştır”.[406] Uzay maymunları kendi güçlerinden feragat ettikçe güçlenen Tyler (ideal-ego), anlatıcı ile olan ego savaşını açık ara önde götürmektedir. O, bu uğurda her zaman eleştirdiği kavramları ve hareketleri tekrarlamakta bir sakınca görmez. Tyler’ı güçlendiren, yaptığı eleştiriler ile kendi davranışları arasındaki uyum ya da tutarlılık değildir. Uzay maymunlarını Tyler’a bağlayan şey, Tyler’ın bu insanlarının her birinin katkıda bulunacağına söz verdiği yeni-Tarih simülasyonudur. Anlatıcı dahil, hiçbir uzay maymunu, yetiştikleri anneci kültür içinde, Baba ya da Tanrı modeli olmak gibi bir isteğe sahip değildir. Hatta bu rolü oynayamayacaklarından bile emindir onlar. Onlara gerçekten bir işe yarıyor olma hissi yeter ve Tyler da Kargaşa Projesi ile bunu sağlamıştır. Artık anlatıcıya gerek yoktur.

“Hiçbir şey durağan değil. Her şey eskiyip dağılıyor.” (108)

404. *Dövüş Kulübü* filminde bu karşılaşma alelade bir rastlantı olarak tasvir edilmiştir.

405. Robert Bocock, *Sigmund…*, s. 77-79.

406. Paul Kennett, “Fight… s. 56.

X

Artık kendisini ve yaptıklarını sorgulayan birine hiç ihtiyacı olmamasına rağmen, Tyler Durden uzaktan da olsa, halâ anlatıcıyı olan bitenin içine dahil etmeye çalışır. Tyler'a göre anlatıcının en büyük sorunu, işleri oluruna bırakamamaktır. Anlatıcı kültürel hegemonun dikte ettiği her şey ile yaşamaya öylesine programlanmıştır ki aksi yönde giden en ufacık bir şeyi bile varlığına tehdit olarak görmektedir. Oysa Tyler'ın anlatmaya çalıştığı, anlatıcının ve diğer insanların, tüketici nevrotik kültürün gereksinim/ideal/kural olarak dayattığı hiçbir şeye ihtiyaçlarının olmadığıdır. Kargaşa Projesi'nin şiddeti tekeline almak istemesi, bu uğurda birkaç insanın ölmesi, sanat eserlerinin yıkılması, birilerinde veya bir şeylerde kalıcı hasar meydana gelmesi, yalnızca mutluluğa giden yolda ödenecek bedeller, yapılacak fedakârlıklardır. Bunun için, anlatıcının öncelikle Tyler'a güvenmesi ve işleri oluruna bırakması şarttır.

Tyler, anlatıcıya bu gerekliliği yeniden hatırlatması için, uzay maymunlarından birini kullanacaktır. Bu araba tamircisi çocuk, dövüş kulüplerinden beri anlatıcının da dikkatini çekmektedir. Diğer sıska vücutlular gibi, onun da şaşılacak bir enerjisi vardır. Üstelik o da, anlatıcıya hayran gibi görünmektedir. Anlatıcıya, yazdığı şarkıyı dinletmeye çalışmakta, ufak tahtalardan oluşturduğu minyatür kuş evini ona hediye vermek istemekte ve onun için yaptığı pastayı göstermektedir. Tyler'ın bu seçiminin, anlatıcının egosunu tatmin eden bir seçim olduğu dikkat çekicidir.

Anlatıcı işyerinde mesai saatinin dolmasını beklerken telefonu çalar, arayan Tyler'dır: "Dışarıya çık, otoparkta seni bekleyen birileri var… Yola çıkıyorsun… dışarıdakilerde araba var. Bir Cadillac." (139) Anlatıcı, Tyler'ın söylediğini yapar. Dışarıdaki arabada, sürücü koltuğunda oturan araba tamircisi çocuk ve arkada

üç uzay maymunu vardır.[407] Anlatıcı yine ona söyleneni yapıp arabaya biner. Ne olup bittiğini anlamamaktadır. Tamirci çocuğa “Tyler’ın planı nedir?” (41) diye sorar. Önce “Bizi sınavdan mı geçiriyorsun?” diye karşılık veren çocuk, hemen ardından “dövüş kulübünün ilk kuralı dövüş kulübü hakkında konuşmamaktır… Kargaşa Projesi’nin son kuralı da soru sormamaktır” (142) diye devam eder. Anlatıcı sorduğu her soruya, verdiği her merak dolu tepkiye aynı yanıtı alır: Kargaşa Projesi’nde olup bitenler hakkında soru sorulamaz.

Bir yandan büyük bir sükûnet içinde arabayı kullanan tamirci çocuk, diğer yandan da Tyler’ın doktrinlerini tekrar etmekte, kimi zaman camı açıp bu sözleri dışarıya doğru haykırmaktadır.

“Eğer erkeksen, Hıristiyansan ve Amerika’da yaşıyorsan, Tanrı modeli olarak babanı görürsün. Eğer babanı hiç tanımamışsan, baban kaçıp gitmişse ya da eve hiç gelmiyorsa, Tanrı hakkında ne düşünürsün?...Sonunda… bütün hayatını bir baba ve bir Tanrı aramakla geçirirsin. Unutmaman gereken şu ki… Tanrı seni sevmiyor olabilir. Bu da bir olasılıktır. Belki de Tanrı bizden nefret ediyordur. Hayatta olabilecek en kötü şey değil bu… Ya Tanrı’nın can düşmanı, ya da hiçbir şey olacak olsan, hangisini seçerdin?... Tanrı’nın ilgisini çekemediğimiz sürece ne lanetlenme umudumuz olabilir ne de kurtuluş umudumuz. Hangisi daha kötü, cehennem mi hiçlik mi? Ancak yakalanır ve cezalandırılırsak kurtarılabiliriz”. (143)

Tamirci çocuğun ağzından çıkanlar, Tyler Durden’ın Kargaşa Projesi’nin temelini oturtmaya uğraştığı terörist felsefenin sağlamalarıdır. Burada Tarih kavramının yerini Tanrı kavramı almıştır. İstenilen ise hep aynıdır: Bugüne kadar hiçbir zaman bir kimliğe sahip olmamış, kimsenin ilgisini çekmemiş ve zamanda ve mekânda hiçbir yer edinememiş yığınların kendilerini fark edilir kılma istekleri. Bu söylenilenlerin her biri, anlatıcıyı halâ sıkı sıkıya sarılmaya devam ettiği uygarlığın temellerinden ayrılmaya ikna etmek içindir. Rahula’dan alıntılandığı gibi, uzay maymunlarının Tyler Durden’ın doktrinleri ile anlatıcıya anlatmak istedikleri,

“aslında kendini [*self*] yok etme diye bir şeyin var olmadığıdır, çünkü kendi diye bir şey yoktur. Eğer olacak olan bir şey varsa, o da bir illüzyonun, yanlış bir kendi yanılsamasının yok edilişidir”.[408] İşte bu nedenle anlatıcı, Tyler’a, Kargaşa Projesi’ne ve birlikte aynı arabada bulunduğu uzay maymunlarına güvenmek zorundadır. Kargaşa Projesi’nde olan şey, bir bireyin varlığından daha büyüktür. Burada o bireylerin nefes alıp vermek zorunda kaldıkları toplumsal kurumların veya kendilerine dayatılan kavram ve yanılgıların kendilerinden çok daha büyük bir amaç hedeflenmektedir: Yığınların mutluluklarını feda etmek zorunda kalmadıkları yepyeni bir uygarlık. Bu yüzden, anlatıcı işi oluruna bırakmak zorundadır.

“Louvre’u yakacaksın,” diye devam eder tamirci çocuk, “ve *Mona Lisa*’yla kıçını sileceksin. Böylece en azından Tanrı isimlerimizi bilecektir”. (143) Buradaki şiddetin amacı birilerini öldürmek değil bir kimlik kazanmaktır. Fanon’un cesaretle dillendirdiği, sömürenlere karşı sömürülenlerin kendilerini hatırlatma yoludur. Ve bu Tarih’in Tanrısı, Kargaşa Projesi’nde yer alan çocuklarını unutmuştur. Ona kendilerini yeniden hatırlatmak isteyen küçük çocuklarının eylemleridir burada yapılanlar. Buradakiler, bekledikleri ilgiyi asla bulamayan ortanca çocuklardır. Ve bir gün Tanrı’nın kendilerini hatırlayacağı masalıyla yaşamaktan bıkmışlardır. Böyle devam ederlerse, öldükten sonra bile kalabalıkta bir suret olarak kalmaya devam edeceklerdir. Bu dünyada hiçbir şansları zaten yoktur. Tamirci çocuğun bahsettiği, hiç olmazsa öteki dünyada, kendi yaratacakları yeni Tarih’te bırakabilecekleri bir iz olmasıdır.

Ve bunun için de anlatıcının sığındığı hiçbir işe yaramayan kurallardan ve tanımlardan vazgeçmek, işleri oluruna bırakmak gerekir. Çünkü tam da Budha’nın söylediği gibi, çabaları “yararlı değil; çünkü kutsal ve tinsel hayatla ilişkili değil ve dünyadan iğrenmeye, vazgeçmeye, isteklerin sona ermesine, huzura, şeylere derinlemesine nüfuz etmeye, aydınlanmaya, nirvanaya bir katkısı yok!”[409]

“Bırak gitsin”.[410]

Tamirci çocuk da böyle yapar. Bırakır. Kargaşa Projesi'ne dahil olanların banka hesapları, işleri, aileleri, olduklarını düşündükleri kişiler, isimleri, sorunları, yaşları ve umutları olmadığını, tüm bunların dışında ve tüm bunlardan daha büyük bir şey olduklarını tekrarlayan tamirci çocuk, anlatıcının ve o arabada bulunan diğerlerinin bireysel varlıklarının hiçbir önemi olmadığını anlatmak için bir anda direksiyonu karşı şeride kırar. Artık karşıdan gelen arabaların, tamirci çocuğun ve belki de kaderin elindedir anlatıcının yaşamı. Yapabileceği hiçbir şey yoktur. Hep hayal ettiği, düşünü kurduğu uçak kazalarından farklıdır bu kez olan biten. Gerçektir.

"İşte o anda eriyorsunuz, o anda içiniz dalga dalga kabarıyor. O anda hiçbir şeyin önemi yok. Yukarıdaki yıldızlara bak, hop, gittin bile. Bagajın önemsiz. Her şey önemsiz. Ağzının kokması önemsiz. Dışarıdaki arabaların camları kapkara ve etrafında kornalar avaz avaz bağırıyor. Far ışıkları bir parlak, bir kısık, bir parlak, bir kısık gözlerine vuruyor ve bir daha asla işe gitmek zorunda kalmayacaksın."(145)

Adeta Bob'ın kollarında bulduğu huzura veya dövüş kulübünde melek suratlıyı patakladığı zaman hissettiği rahatlık duygusuna geri dönmüştür anlatıcı. Bir sonraki anı önemsemez ama kanında yükselen adrenalin yüzünden ölüm duygusunu da tam olarak kavrayamaz. Karşı şeritteki arabalar hızlıca üstlerine gelmeye devam ederken, "Söyle," der tamirci çocuk, "son nefesinde neyi yapmadığına pişman olacaksın?" "İşim" der anlatıcı, "işimden ayrılmadığıma pişman olacağım." (145) Arkadaki uzay maymunlarından biri de yanıtlar: "Ata binmediğime"; bir diğeri: "Bir ev inşa etmediğime"; ve sonuncusu: "Dövme yaptırmadığıma." (147) Bu itirafı yapması ve en sonunda gerçekten ne yapmak istediğini anlaması için nasıl ölümle burun buruna gelmesi gerekiyorsa, aynı şekilde Tarih'in de kendisi ile yüzleşmesi için ölümle burun buruna gelmesi gerekmektedir işte. Tamirci çocuğun, Tyler'ın kendisine verdiği bu ev ödevi ile anlatıcıya anlatması gereken de tam olarak budur. "Bana inanın ve sonsuz ölüme kavuşun" (147) der çocuk. Ve karşıdan gelen kamyona karşı

yapabileceği hiçbir şey yoktur artık.

"Tek bir kusursuz saniye boyunca… kontrol gücümüz yok, seçme şansımız yok, gittiğimiz bir yön, kaçabileceğimiz bir yer yok ve ölüyoruz. Şu andaki dileğim, buracıkta ölmek. Tyler'a kıyasla bu dünyada ben hiçbir şeyim. Çaresizim. Aptalım ve durmadan bir şeyler istiyor, bir şeylere ihtiyaç duyuyorum… Öldürün beni." (147)

Ama ölmez. Anlatıcı, tamirci çocuk ve diğer üç uzay maymununun içinde bulundukları arabanın arkası, karşıdan gelen kamyonun ön tamponunun bir ucuna takılır. Kısa bir an için içindekileri savurup tamirci çocuğun yaptığı kremalı pastayı anlatıcının eline yüzüne bulaştırmış olsa da, araba yoluna devam eder. Tamirci anlatıcının yüzüne bakıp "Mutlu yıllar" (148) der. Anlatıcı, Tyler'ın (ideal egonun) büyüklüğünü kabul etmiş, Kargaşa Projesi'nin haklılığına inanmıştır artık. Bu bir yeniden doğuştur. Onun yeni doğum günü bugündür.

Mutlu yıllar.

407. *Dövüş Kulübü* filminde bu sahneden tamirci çocuk figürü çıkarılmıştır. Yalnızca havaalanı otoparkından kaçırılan bir otomobili Tyler Durden'a teslim eden bir görevli görülür. Filmde, anlatıcıya ölümden dönme tecrübesini bizzat –otomobili kullanan– Tyler Durden'ın kendisi yaşatacaktır.

408. Walpola Rahula'dan aktaran, Christopher G. Williams, "Nihilism… s. 174.

409. Majjhima Nikaya metnini aktaran, Mircea Eliade, *Dinsel...* s. 107.

410. Maynard J. Keenan, "The Grudge", *Lateralus*, California, Virgin Records, 2001.

XI

Anlatıcı için sırada bu zihinsel teslim oluşun pratiğe dökülmesi vardır artık. Tyler Durden'ın ve Kargaşa Projesi'nin amacını, şiddet kullanımının meşruiyetini ve bu projeye yapacağı katkıyı anlamıştır. Dövüş kulübü tecrübesini taçlandırdığı Pressman Otel Müdürünün önünde kendi kendini dövme eylemi gibi, anlatıcıyı Kargaşa Projesi'ne gerçekten bağlayacak bir eyleme ihtiyacı daha vardır. Eline bir silah alır, *Korner Mart* isimli içki dükkânının önüne pusu kurar ve dükkânda içki satışı yapan kasiyerin işten çıkmasını beklemeye koyulur. Kargaşa Projesi kapsamında Tyler Durden'ın uzay maymunlarından talep ettiği on iki ehliyetten biri, Raymond K. Hessel'ın ehliyeti olacaktır.[411]

Anlatıcı, Raymond dükkândan çıkıp otobüs durağına doğru ilerlemeye başlarken yanına yaklaşır. Lateks eldiveni ile tuttuğu silahı Raymond'a doğrultur. "Bunun parayla bir ilgisi yok… hayatta her şey parayla ilgili değildir" (153) der. Anlatıcının gecenin o saatinde ve karanlığında suratına doğrulttuğu silah, Raymond'u ağlatmaya başlamıştır bile. Anlatıcı geri çekilmemesini söyledikçe, o bir-iki adım geriye doğru kaçar. Sonunda yere, dizlerinin üzerine çömelir. Ehliyetinin içinde bulunduğu cüzdanını anlatıcıya uzatır. Cüzdanın içinden anne ve babasının fotoğrafları, bir kütüphane kartı, bir video kiralama kartı, bir sosyal güvenlik kartı, on dört dolar nakit para, otobüs pasosu ve süresi geçmiş bir meslek yüksekokulu kartı çıkar. Anlatıcı büyük bir soğukkanlılıkla, hıçkırıklara boğulmuş, gözyaşlarından gözlerinin açık yeşil rengi iyice berrak bir hal almış Raymond'a ne okuduğunu sorar – daha doğrusu bir zamanlar ne okuduğunu. Zar zor, "biyoloji" (154) der Raymond. Önceleri veteriner olmak istiyordur ama okulu bırakmıştır. Okulu bırakıp bu içki dükkânında çalışmaya başlamıştır. Bir sebepten. Klişe bir sebepten. Alışıldık bir sebepten. Anlatıcı

konuşmaya başlar:

"Bak, dinle beni, Ray-mond K. K . K. Hessel. Bu gece öleceksin… İster köpek gibi çalışıp okula gidersin, Raymond Hessel, ister ölürsün. Sen seç… Demek aslında hayvan doktoru olmak istiyordun… Hayatın boyunca istediğin şey bu muydu, Dr. Raymond K. K. K. K. Hessel, veteriner olmak mı?.. O zaman… okula geri dön. Eğer yarın sabah uyanırsan, okula geri dönmenin bir yolunu bul… Şu anda kendini ölmüş sayabilirsin… Ehliyetin bende. Kim olduğunu biliyorum… Üç ay sonra, altı ay sonra ve en son bir yıl sonra ne yaptığına bakacağım. Eğer halâ okula dönüp veterinerlik okumaya başlamamışsan, öleceksin… Şimdi kalk git ve küçük hayatını yaşa… Ancak peynir satın alıp televizyon seyretmeye yetecek kadar para kazandıran boktan bir işte çalıştığını görmektense, seni öldürürüm daha iyi." (154-156)

Anlatıcı, aslında Tyler Durden'ın tamirci çocuk aracılığıyla kendisine yaşattığı tecrübeyi Raymond üzerinden tekrar etmektedir. Bu kez tamirci çocuğun yerinde anlatıcı, kamyonun üzerine sürülen arabanın yerinde silah ve anlatıcının yerinde de Raymond K. Hessel vardır. Raymond, modern uygarlıkta nefes alıp ailesinin kendisi ile uğraşabilecek zamanı ve parası olan herhangi bir çocuktur. Toplum ona iyi bir ilkokul, iyi bir lise iyi bir üniversite, iyi bir iş, iyi bir eş ve iyi çocuklar hedefleri koymuştur. O da ucuz bir bilgisayar oyununda puan toplar gibi, bu hedeflere çarpmakla hayatını geçirmektedir. Üniversite giriş sınavlarında, annesi/babası/dayısı/amcası/teyzesi/hâlâsı/komşuları/tanıdıkları/ öğretmenleri/arkadaşları tavsiye ettiği için bir bölüm tercih edip hayatının sonuna kadar nefret ettiği bir işi yapmak zorunda kalan herhangi bir öğrencidir o. Gerçekten istediği şeyleri birer *hobi* olarak görmekten öteye gitmeyen iyi niyetli ailesine ölesiye bağlı bir gençtir. Önce para kazanmalıdır. Bir statüsü olmalıdır. Prestijli bir hayatı olmalıdır. Ailesine yakışacak biriyle evlenmelidir. Çocuk yapabilmelidir. Bütün çocukları çok akıllı, çok güzel, çok uslu çocuklar olmalıdır. O başkalarının isteklerini hayatının önüne koymuş herhangi biridir. Hikâyesi şüphesiz çok dokunaklıdır. Ve

Tyler'ın terörizmine/düşüncesine göre ölmek zorundadır.[412] Ölmek ve yeniden dünyaya gelmek. Bu sefer başka insanları değil, kendini dinlemek. Veterinerlik yapmak istiyorsa veterinerlik yapmak. En azından bunun için çaba harcamak. Bu kokuşmuş kültürün bir parçası değil, yalnızca neyse o olmak. Bunları yapmayacaksa, yaşamasa da olur. Ona bunları hatırlatan anlatıcı, aynı zamanda Raymond'un panaptikonu[413] haline gelmiştir. Artık Raymond için çıkış yolu kalmamıştır. Anlatıcıya teslim olmak zorundadır. Ancak bundan sonra, gerçek mutluluğa ulaşılabilecektir.

"Tyler'ın benden yapmamı istediği bu işte" der anlatıcı, "ağzımdan çıkanlar Tyler'ın sözleri. Ben Tyler'ın ağzıyım. Ben Tyler'ın elleriyim. Kargaşa Projesi'ndeki herkes Tyler Durden'ın bir parçası ve Tyler da oradaki herkesin bir parçası". (156)

İşlem tamamlanmıştır. Herkes, bir olmuştur. Anlatıcı dahil.

Ama sonra, hiç olmaması gereken bir şey olur.

411. *Dövüş Kulübü* filminde yer alan Raymond K. Hessel sahnesinde, anlatıcı ile birlikte Tyler Durden da yer alır; ve hatta, Tyler'ın Raymond'ın ağzına silah dayaması, anlatıcıyı korkutur. Oysa romandaki gidişata bağlı olarak, bu sahnede anlatıcının Kargaşa Projesi'ne gerçekten bağlı olup olmadığı test edildiğinden, anlatıcı ile Raymond K. Hessel'ın yalnız olmaları kurgulanmıştır.

412. Evan P. Schneider, "The… s. 9.

413. Jeremy Bentham, *Panoptikon: Gözün İktidarı*, Z. Özarslan ve B. Çoban (der.) (çev.), İstanbul, Su Yayınları, 1785/2008, s. 9-75.

XII

Bu noktada hikâyenin geri kalanına geçmeden önce bir mola verip Kargaşa Projesi hakkında yapılan yorumlar üzerine kısaca kafa yormakta fayda var.

Chuck Palahniuk, *Dövüş Kulübü*’nde Kargaşa Projesi’nin kuruluşundan sonrasını, Tyler Durden ile anlatıcı arasındaki ilişkiye ve anlatıcının uygarlığın tasfiyesine yönelik isteklerine ve korkularına ayırmıştır. Anlatıcı başta, dövüş kulübünde melek suratlı çocuğu hastanelik ederek, Tyler’a Kargaşa Projesi’ni kurma ilhamını verir. Özgelişimsel düzeye isyan, soygelişimsel düzeye isyana evrilmek üzeredir. Ancak hem Bob’dan duydukları hem de Kargaşa Projesi’nin Tyler Durden-merkezli kuralları, onu ikinci plana itilmiş bir ruh haline, dolayısıyla da Tyler’ın bu yeni projesine karşı kuşku ile yaklaşmaya doğru yöneltmiştir. Üstelik Kargaşa Projesi’nin toplumdaki şiddet tekelini üzerine almak isteyen yaklaşımı da anlatıcıyı korkutmuştur. Ve tam bu noktada, Tyler da bir anda ortadan kaybolmuştur. Anlatıcının destekten şüpheye doğru evrilen bu tavrını yeniden canlandırmak için, Tyler’ın planı uzaktan da olsa, anlatıcıyı işin içine yeniden çekmek olacaktır. Bunun için, tamirci çocuk ve üç uzay maymunu yardımıyla, anlatıcıya Kargaşa Projesi’nin amacını yeniden hatırlatacak ve bu projede her bir bireyin hem ne kadar önemli hem de ne kadar önemsiz olduğuna kendisini inandıracak bir hayat tecrübesi yaşatacaktır. Bu araba yolculuğu sırasında anlatıcı, destek gruplarından sonra belki de ilk defa ölüme-doğru-varlığını yeniden hatırlamış, bir kez daha huzura kavuşmuştur. Öyle ki, Tyler’a kayıtsız şartsız desteğini ispatlamak için, kendisine hatırlatılan şeyleri hiç tanımadığı bir başkasına, Raymond K. Hessel’a da –hem de silah zoruyla– hatırlatacaktır. Bundan böyle Kargaşa Projesi’nde çatlak bir ses, herhangi bir itaatsizlik kalmamıştır.

En azından bir süre için.

David Fincher ve Jim Uhls’un senaryosunda ise işler biraz daha farklı gelişir. Tıpkı romanda olduğu gibi, filmde de anlatıcı Tyler Durden’ın ev ödevlerinden, Raymond K. Hessel’a medeniyet dersi verirken silah kullanmasından, şiddet eylemlerinden, Kargaşa Projesi’nden ve kurulan ordudan rahatsızlık duyar. Ancak filmin senaryosu, Tyler Durden’ın terörizminin hedef aldığı Tarih anlayışını ya da Freudyen uygarlığı, tüketim toplumuna ve bilhassa da erkek-egemen kültürün yok edilip kadınsılaştırılmasına indirgemiştir. Bir başka deyişle, cesur da olsa halâ bir Hollywood yapımı olan film, din gibi, siyaset gibi, anarşi gibi *büyük kavramlara* dokunmaktan kaçınmıştır. Bu kaçınmanın yarattığı en büyük problem, Kargaşa Projesi’nin kuramsal altyapısının, Tyler Durden’ın zihinsel terörizminin praksisinin ve anlatıcının Kargaşa Projesi’nden uzaklaşmasının alt-metninin tam olarak doldurulamaması olur. Slavoj Žižek gibi bir filozof dahi, *Dövüş Kulübü*’nü film versiyonu üzerinden değerlendirdiği için, Kargaşa Projesi’ni dövüş kulüplerinden evrilen “faşist bir organizasyon”[414] olarak tanımlamaktan kaçınmaz.

Henry Giroux’nun *Dövüş Kulübü* üzerine yaptığı çalışmada da benzer bir söyleme rastlanır. Giroux, Kargaşa Projesi’ni faşizme yapılan bir güzelleme olarak değerlendirirken, genel olarak *Dövüş Kulübü*’nü de “insan bedenini, acıyı bir zevk aracı olarak algılayan bir alıcıya indirgemekle”[415] suçlar. Son derece ironik bir biçimde, Giroux’nun *Dövüş Kulübü* yorumuna getirdiği eleştiride, Jesse Kavadlo da Kargaşa Projesi’ni dünyayı kurtarmak gibi *ulvi* bir amaçla kurulmuş olan proto-faşist bir yapılanma olarak değerlendirecektir.[416] Ancak iki yazar arasında belirgin bir fark bulunur: Giroux, *Dövüş Kulübü*’nü, kurtuluşu bireysel çabada aramayı öneren liberal bir manifesto olarak görürken, Kavadlo onu kolektif bir ayaklanma çağrısı olarak algılar. Kargaşa Projesi’nin *faşizan* anlatısı, Giroux’ya göre bir diktatörlük övgüsü iken, Kavadlo için kapitalist sistemin giderayak insanlığa ödettiği bedele yapılan sağlam bir vurgudur.

Žižek’in, Giroux’nun ve Kavadlo’nun Kargaşa Projesi’nin filmde

aktarılan faşizan doğası üzerinde durmalarının kabul edilebilir yanları olduğu doğrudur. Tyler Durden'ın kurmaya çalıştığı ordu, ister istemez faşizan bir organizasyonu çağrıştırır. Tyler, hiç şüphesiz dört başı mamur bir liderdir: Kendisini ve eylemlerini sorgulatmaz, kendisine güvenmeyenleri veya ihanet edenleri anında projenin dışına atar ve akılda kalıcı sloganlar aracılığıyla yaratmak istediği kültürün rıza boyutunu oluşturmada da başarılı olur. Üstelik filmde anlatıldığı kadarıyla, bireyleri yabancılaştıran, kendinden ve türünden uzaklaştıran tüketici ve kadınsılaştırıcı kültürü yok etmeyi, *müritler*'ine bir ilke edindirecek kadar din-vari bir biçimde sunabilmiştir. İmparatorluklar döneminde çoğunlukla insanları birbirine bağlayıcı/yapıştırıcı görevi gören din veya ulus-devletler döneminde aynı görevi üstelenen milliyetçilik gibi, tüketici kültürünü yok etme ideolojisi de, Tyler Durden'ın dünyasında benzer işlevi sergiliyor gibi görülebilir.

Ancak *Dövüş Kulübü* romanında, bu sayılanların bir adım ötesi anlatılmaktadır. Tyler Durden'ın amacı, her şeyden önce sarıp sarmalayıcı tüketim kültürünü de içine alacak şekilde süregelen Tarih'i yerle bir etmek ve daha önemlisi yerine yenisini koymaktır. Tyler'ın isteği, muhafazakâr bir arzudan çok, devrimci bir yeniden başlangıçtır. İnsanın mutluluğu ve bağımsızlığı üzerine kurulu bir gelecek hayalidir. Buradaki faşizm, Michel Foucault'nun bahsettiği "hepimizin içinde olan, zihnimize ve günlük davranış kalıplarımıza yer etmiş, gücü sevmemizi sağlayan"[417] bireysel faşizmdir. Amaç faşizan bir dikta rejimi oluşturmak değildir. Üstelik faşist diktatörlerin aksine, Tyler bu uğurda kendini feda edeceğini de çeşitli örneklerle defalarca kendisini takip edenlere ispat etmiş durumdadır. Geleneksel faşist diktatörlüklere hiç benzemeyen şekilde, Tyler'ın hayal ettiği dünya, benliklerden (*self*) ve egolardan arınmış bir dünyadadır. İçinden dini öğelerin sıyrıldığı bir Budizmdir. Sömürülenler ile sömürenlerin yer değiştirmesi değildir beklenen: Aksine, istenilen şey, kuralları kendi koyan bireylerin eşitliğidir. Mutsuzluk üzerine değil, bilakis insanın mutluluğu üzerine kurulan Freudyen bir Tarih'tir. Kurulacak yeni dünyada

hegemon, insanın haz ilkesi olacaktır. Kargaşa Projesi'nin militarist organizasyon şeması, yalnızca son bir fedakârlığı temsil etmektedir. Uzay maymunlarından beklenen, sabunun keşfinde kurban edilen insanların oynadığı rolün bir benzeridir. Tarih'i *temizlemek* için, sabun metaforunun taşıdığı önem bu yüzden değerlidir.

414. Slavoj Žižek, "The… s. 121.

415. Henry A. Giroux, "Private… s. 16.

416. Jesse Kavadlo, "The… s. 7-8.

417. Michel Foucault'dan aktaran, Peter Matthews, "The Politics of Voice In Chuck Palahniuk's Lullaby", C. Kuhn ve L. Rubin (der.), *Reading Chuck Palahniuk: American Monsters and Literary Mayhem*, Londra, Routledge, 2009 içinde, s. 167.

XIII

Dövüş kulübünün kurulması, Tyler Durden'ın doktrinlerini kabullenme, Kargaşa Projesi'nin evriminden duyulan anlık rahatsızlık, araba tamircisi aracılığıyla yaşanılan yarı-ölüm tecrübesi, Raymond K. Hessel'ın kafasına silah dayama ve en sonunda da Tyler'a yüzde yüz teslim oluşunun çalkantıya uğrattığı bir anlatıcı vardır artık ortada. Tüm bu sayılanların ortak noktası, anlatıcının var olan egosunu yok ediyor oluşudur. Tyler'ın temsil ettiği yeni ideal ego, anlatıcıyı ve uzay maymunlarını o ana dek var eden tüketici nevrotik kültürün dayattığı süperegonun yerini almaya çalışırken; anlatıcının egosu bir süperegodan diğerine geçişin sancılarını yaşamaktadır. Tyler'ın anlatıcıdan ve uzay maymunlarından isteği, kendi egolarından vazgeçmeleri ve mutsuzlukları üzerine kurulmuş halihazırdaki uygarlığı yıkmayı salık veren yeni ideal egoyu kabullenmeleridir. Uzay maymunları bu çağrıyı neredeyse hiç sorgulamadan kabul ederler. Tam da Tyler'ın belirttiği gibi, onların kaybedecek hiçbir şeyleri yoktur. Onlara yol gösteren bir babaları olmamıştır. Tüketim toplumunun kendilerinden istekleri altında ezilmiş, nefret ettikleri işlerde çalışarak hayatlarına birer kaybeden olarak devam etmektelerdir. Kültürün onlardan istediği şekilde kadınsılaşmış ama bu kadınsılıktan da bir o kadar korkutulmuşlardır. Mutsuzlardır. Umutsuzlardır. Bir gelecek planları yoktur. Büyüdükleri aileler, okudukları okullar, çalıştıkları işler, evlenip sahip oldukları yeni aileler, her zaman bir boşluk üzerine kurulmuş gibidir. Programlanmış birer bilgisayar gibi durağanlardır. Tüm içgüdüleri zaten bastırılmış; bu bastırmaya karşı koyacak şiddet girişimleri ise henüz entelektüel aşamada yasaklanmıştır. Yaşam içgüdüleri tıkanmıştır. Oysa ilkin Tyler Durden, sonra dövüş kulüpleri ve en son olarak da Kargaşa Projesi, onlara her şeyden kurtulma umudunu verir. Onlardan belki yine fedakârlık yapmaları beklenir ama bu kez, bu fedakârlığın sonunda hayatlarında ilk defa

gerçekten mutlu olma şansları vardır. Hayatlarında ilk defa, gerçekten bir işe yarayabileceklerdir. Tyler Durden'dan sonra, terörize edilmek için bir başkasına ihtiyaçları kalmamıştır. Yine kölelik yapacak olsalar dahi, bu yaptıkları köleliğin onları mutlu etme ihtimali vardır. Onların sarıldıkları, bu ihtimalin ta kendisidir.

Bu sayılanların hepsinin anlatıcı için de geçerli olduğu doğrudur. Ancak anlatıcıyı uzay maymunlarından ayıran önemli bir faktör vardır: Anlatıcı, Kargaşa Projesi'nde olup Tyler Durden ile birebir ilişkisi olan tek insandır. Tyler, onun arkadaşıdır. Birlikte aynı evi paylaşırlar. Birbirleri ile sohbet etmekten hoşlanırlar. Dövüş kulübünü birlikte kurmuşlardır. Tyler, anlatıcıyı o sıkıcı hayatından kurtarmıştır. Evi yerle bir olduğunda, ona kalacak bir yer sağlamıştır. Destek gruplarını elinden çalan Marla Singer'ın aksine, ona mutluluğu hediye etmiştir. Anlatıcı da, Tyler için Marla'ya bile katlanmıştır. Onun spor-seksine göz yummuştur. Belki de Marla'dan vazgeçmiştir. Tyler ile anlatıcı arasında, Tyler ile uzay maymunlarının arasında olanın aksine, *sevgi* vardır. Hayranlık, yoldaşlık, amaç-daşlık dışında bir şeydir sevgi. Her iki tarafa da sorumluluk verir. Feda edilen şeylerden mutluluk duymayı gerektirir. Bazı zamanlar, uğruna insanı kendisinden bile vazgeçirir.

Oysa şimdi Tyler gitmiştir.

Anlatıcı hiçbir zaman parçası olmadığı Kargaşa Projesi'nin elemanları ile aynı evde soluk alıp vermektedir. Varoluş nedenini anlayamadığı ordunun içinde, amaçsızca dolaşmaktadır. Nefret ettiği işinden eve gelir, evde hiç tanımadığı sonsuz sayıda adam bulur. Bir zamanlar göğsüne yaslanıp ağladığı Bob, onun sorduğu sorulara "Kargaşa Projesi'nin ilk kuralı soru sormamaktır" (131) diye cevap vermektedir. Üstelik Marla denilen kadın bile evden çıkmaz olmuştur. Anlatıcıya bitkilerden, sigaradan, içkilerden, yeni aldığı kullanılmış elbiselerden bahsetmektedir. Önceleri saatlerce düzüştüğü Tyler bir anda ortadan kaybolmuştur ve Marla onun hakkında bir tek soru bile sormuyordur. Aptal kadın. Tyler gittiği halde, ne diye bu kadın anlatıcıyı rahatsız etmektedir? Tyler'a verdiği söz yüzünden, anlatıcı da Marla'ya onun hakkında soru

soramıyordur. Görüşüyorlar mıdır? Sevişiyorlar mıdır? Konuşuyorlar mıdır? Anlatıcı, yüzlerce insanın yaşadığı evde, patronunun tatile çıktığı işinde ve Marla'nın yanında yapayalnızdır artık.

"Ben Joe'nun Kırık Kalbiyim, çünkü Tyler beni terk etti. Çünkü babam beni terk etti. Bir başlasam, böyle hiç durmadan sayabilirim." (135)

Yapılacak şey basittir: Tyler'ı aramak. Anlatıcı da bunu yapar. Önce yeni açılan dövüş kulüplerine gider. Tyler'ı gören olup olmadığını sorar. Tyler'ın sözlerini bir kâğıttan – dua eder gibi – okuyan adamlar, dövüş kulübünün ilk kuralını hatırlatır ona: dövüş kulübü hakkında konuşmamak. Tuhaf tuhaf göz kırparlar anlatıcıya. "Efendim" diye hitap ederler. Ve Tyler'ı görmediklerini söylerler. Onu tanıyıp tanımadığını sorarlar. Yaşadığı yerde, Tyler'dan iz yoktur artık. Yer yarılmış da içine girmiştir sanki Tyler. Yok olmuştur. Kötü bir sihirbazın ucuz bir numarasındaki gibi kaybolmuştur.

Anlatıcı, Tyler'ı diğer şehirlerde aramaya karar verir. Yeniden havaalanları. Yeniden uçaklar. Yeniden tek kullanımlık arkadaşlar. Yeniden yabancılaşmalar. Gittiği her yeni şehirde barlara girer. Ve girdiği her barda, "istisnasız hepsinde, dayak yemiş adamlar [görür]". (158) Adamların hepsi, anlatıcının omzuna kollarını atıp ona bir bira ısmarlamayı teklif eder. Adeta gittiği barların hangisinde dövüş kulübünün düzenlendiğini önceden biliyor gibidir. Herkese Tyler'ı tanıyıp tanımadıklarını sorar ve aynı cevapları alır: "Bu adı daha hiç duymadık, efendim." (158) Ve ardından gelen göz kırpma hareketi.

Bir şehirden diğerine, bir havaalanından ötekine, uyur ile uyanık arası gezer durur anlatıcı. Sırada Seattle vardır. Orada gittiği bir barda, boyunluk takmış bir barmen ile karşılaşır. Adam durduk yere "Sizi yeniden gördüğümüze sevindik, efendim" der. Oysa anlatıcı daha önce oraya hiç gitmemiştir. Her zamanki gibi, Tyler Durden'ı tanıyıp tanımadığını sorar barmene. Bu kez aldığı cevap farklı olur: "Bu bir test mi?" Farz edelim ki test olsun, neyi değiştirir? "Geçen

hafta buraya uğramıştınız ya, Bay Durden” der barmen, “hatırlamıyor musunuz?.. Perşembe gecesi, tam şu anda durduğunuz yerde durarak bana polis baskını hakkında sorular sormuştunuz… Burada bizi duyacak hiç kimse yok, Bay Durden.” (159)

Anlatıcı, barmenin kendisini Tyler ile neden karıştırabilmiş olduğuna anlam veremez. O, daha önce buraya hiç gelmemiştir. Bu adamı daha önce hiç görmemiştir. Ama barmen devam eder:

“Sizin bir doğum lekeniz var, Bar Durden… ayağınızda. Yanı başında küçük bir Yeni Zelanda olan koyu kırmızı bir Avustralya biçiminde… Kargaşa Projesi’nde herkes bunu bilir, Bay Durden… Efsanenin bir parçasıdır. Resmen efsane olma yolundasınız, efendim.” (160)

Oysa anlatıcının doğum izinden bir tek Marla’nın haberi vardır. Bir de babasının. Tyler bile bilmez bu izi. Üstelik anlatıcı ile Tyler arasında ne gibi bir benzerlik olabilir ki? Yoksa bu da mı, o kadının, Marla Singer’ın başının altından çıkmıştır? Anlatıcı, Marla’yı aramaya karar verir. Ona “Seks yaptık mı hiç?” (160) diye sorar. “Nasıl karşılaştık?” (161) diye sorar. “Adım ne?” (161) diye sorar.

Evet. Testis kanserliler grubunda. Sen benim hayatımı kurtardın. O gece seks yaptık. Tyler Durden. Elime o aptal öpücük izini konduran da sensin. Tyler Durden. Tyler Durden. Tyler Durden…

XIV

“Kabin basıncımızda bir düşüş gözlenmiştir… Hepimiz öleceğiz… Biraz uyumam gerek.” (161)

Slavoj Žižek buna kapitone noktası (*point de capiton*) diyor. “Son derece ‘doğal’ ve ‘aşina’ bir durum, biz ona küçük bir ek özellik, ‘ona ait olmayan’, sarkma yapan, ‘yersiz’ olan, masalsı sahne çerçevesi içinde anlam ifade etmeyen bir ayrıntı ekler eklemez doğallığını kaybeder, ‘tekinsizleşir’, ürkütücü olasılıklarla ve dehşetle dolar. Gösterileni olmayan bu saf ‘gösteren’ bütün diğer unsurlara ilave, metaforik bir anlam mayası çalar: O zamana kadar son derece doğal görülen aynı durumlar, aynı olaylar bir tuhaflık havasına bürünürler. Birdenbire çifte anlam dünyasına gireriz…”[418]

Sahiden de öyle olur. *Dövüş Kulübü* bize en büyük sürprizini yapmıştır. Anlatıcı ile Tyler Durden, aynı kişidir. Daha doğrusu Tyler Durden, anlatıcının yarattığı bir hayaldir sadece. Anlatıcının hasta beyninin ürettiği bir halüsinasyondur. Gerçekte Tyler Durden diye biri yoktur. Bütün o konuşmalar, tüm doktrinler, Marla ile sevişmeler, edilen kavgalar, açılan dövüş kulüpleri, yaratılan Kargaşa Projeleri, kurulan ordular… Hepsi anlatıcının psikozunun ürünleridir. Tyler Durden, anlatıcının alter-egosudur.

İşte bu gerçek ortaya çıktığında; anlatıcı Marla ile yaptığı telefon konuşmasını sonlandırıp uykuya daldığı anda, Tyler Durden bir kez daha anlatıcının yanı başında beliriverir. Anlatıcı gözlerini açtığında Tyler’ı karanlıkta, yatağın yanı başında bulur. “Uyan” der Tyler, “[Seattle Polis Başkomiseri’ni] taşaklarından yakaladık”. (163) Sitem dolu ve kızgındır. Anlatıcıya, söz verdiği halde, niçin başkalarına kendisinden bahsettiğini sorar. Şu anda halletmeleri gereken daha önemli işler vardır oysa. Seattle’daki dövüş kulübünün bir polis baskınına uğrayacağı haberi yayılmış ve bu saçmalığın bir an önce düzeltilmesi gerekirken, Tyler oturmuş, mızmız anlatıcıya

dert anlatmaya uğraşıyordur.

Tyler kısaca açıklamaya çalışır olan biteni.

“Biz iki ayrı insan değiliz. Uzun sözün kısası, sen uyanıkken kontrol sendedir ve kendine istediğin adı verebilirsin, ama uykuya daldığın anda kontrol bana geçer ve sen Tyler Durden olursun… Aslında benimle dövüşmüyordun… Bunu kendin de söylemiştin. Hayatındaki nefret ettiğin herkesle dövüşüyordun… Evi senin adına kiraladım. Kira çeklerinin üstündeki elyazısının bilgisayara geçirmen için sana verdiğim yazılarla aynı olduğunu sen de fark edeceksin, sanırım… İşlere gelince, neden bu kadar yorgunsun sanıyorsun? Anlamıyor musun, nedeni uykusuzluk falan değil. Sen uykuya dalar dalmaz hayatını ben devralıyorum. İşe gidiyorum, dövüş kulübüne gidiyorum, şu bu… Hayatını kurtardığım günden beri, Marla seni Tyler Durden olarak tanıyor.” (167-168)

Bu ne bir rüyadır ne de bir saçmalık. Tyler Durden anlatıcının bir hayalidir. Parçalanmış kişilik bozukluğunun bir örneğidir. Zihinsel bir kimlik kaymasının sonucudur. Şizofrenik bir halüsinasyondur. Üstelik Tyler’ın da ustaca belirttiği gibi, bunların hepsi anlatıcının isteğinden doğmuştur. Sırrın ifşa olması, Tyler’ı yok etmeyecektir. O artık anlatıcının içinden çıkmış, kontrol edilemez bir başka insana dönüşmüştür. “Bana numara yaparsan” der Tyler, “geceleri kendini yatağa zincirler ya da yüksek dozda uyku hapları alırsan, o zaman düşman oluruz. Ve bunu sana ödetirim”. (168)

Peki, nereden çıkmıştır Tyler Durden? Neden oradadır? Anlatıcı nasıl böyle bir psikolojik ikiye bölünme yaşamıştır ve bunu fark etmesi neden bu kadar zamanını almıştır? Şu ana kadar açıklamaya çalıştığımız nevrotik kültürün içinde, bu psikoza nasıl varılmıştır? Anlatıcıyı Tyler’ı yaratmaya götüren sebepler ne olmuştur?

Bu soruların yanıtlarını önce anlatıcıdan dinleyelim. Tyler’ı son gördüğü otel odasından ayrılıp doğruca Paper Street’teki eve gelen ve orada bulduğu Marla Singer’a can güvenliklerinin olmadığını açıklayan anlatıcıdan. Önce Marla’yı sonra da kendini, Tyler Durden’ın gazabından kurtarmaya çalışan anlatıcıdan. Şaşkınlıkların en büyüğünü yaşayan zavallıdan.

“Tyler’la ilk karşılaştığımda uykudaydım. Yorgundum, aklım başımda değildi, şaşkındım. Her uçağa binişimde uçağın düşmesini istiyordum. Kanserden ölen insanlara imreniyordum. Hayatımdan nefret ediyordum. İşimden ve mobilyalarımdan bıkıp usanmıştım ve bunları değiştirmenin bir yolunu bulamıyordum. Yapabileceğim tek şey bunlara son vermekti. Kendimi kıstırılmış hissediyordum. Fazla tamamlanmış biriydim. Fazla mükemmeldim. Minik hayatımdan bir çıkış yolu arıyordum… Tatile çıktım. Kumsalda uyuyakaldım ve uyandığımda Tyler Durden oradaydı… Tyler’ın yarattığı şey dev bir elin gölgesiydi ve Tyler kendi yarattığı kusursuzluğun avcunda oturuyordu… Belki de ben hiçbir zaman o kumsalda uyanmadım… Belki uykuya daldığımda, aslında uyumuyordum… Tyler Durden benim yarattığım bir kişilik ve şimdi gerçek hayatımı devralmaya çalışıyor… Ben her gece daha erken yattıkça, Tyler’ın hükümranlık süresi uzadıkça uzadı… Tyler’ın her şeyine hayranım. Cesaretine, zekâsına. Soğukkanlılığına. Tyler komik, çekici, etkileyici ve başına buyruk biri. Erkekler ona gıpta ediyor ve ondan dünyayı değiştirmesini bekliyorlar. Tyler güçlü ve özgür. Oysa ben değilim. Ben Tyler Durden değilim… Böyle böyle, her gece biraz daha erken yatmaya ve her sabah biraz daha geç uyanmaya devam edersem, eninde sonunda tamamen ortadan [kaybolacağım].” (174)

Oysa Freud bizleri önceden uyarmıştı…

418. Slavoj Žižek, *Yamuk…* s. 122.

XV

Şimdi kaseti bir kez daha başa sarıp bu noktaya kadar süregelen tartışmaları Tyler Durden-anlatıcı ilişkisi üzerinden yeniden gözden geçirelim. *Dövüş Kulübü*'nün anlatısını ve anlatıcısını tanımaya başladığımız uykusuzluk probleminden anlatıcının içinde nefes almaya çalıştığı nevrotik tüketim toplumuna, destek gruplarından Marla Singer ile tanışmasına, Tyler Durden'ın ortaya çıkışından dövüş kulüplerinin kurulmasına ve son olarak da Kargaşa Projesi'nin hayata geçirilmesinden anlatıcının Tyler Durden ile aynı kişi olduğunu anlamasına kadar olan süreci kısa bir yeniden-değerlendirmeye alalım. Bunu yaparken bu noktaya kadar incelemiş olduğumuz Marx'ın yabancılaşma kavramını, Adorno ve Horkheimer'in kültür endüstrisini, Gramsci'nin kültürel hegemonyasını, Baudrillard'ın tüketim toplumunu, Heidegger'in ölüme-doğru-varlığını, Žižek'in *femme fatale*'ini, Jung'un dört ana arketipini, Lacan'ın Babanın-Adı yasasını ve elbette Freud'un bireylerin mutsuzluğu üzerine kurulu uygarlığını hatırlayalım. Bunları yapmaktaki amacımız, sırasıyla üç ana soruya yanıt aramak olsun.

Yanıtlayacağımız ilk soru şu: Anlatıcının Tyler Durden halüsinasyonuna neden ihtiyacı olmuştur? Cevap için göz atmamız gereken ilk yer, anlatıcının Tyler Durden'dan önceki yaşantısı olmalı. Bu noktaya gelene kadar ziyadesiyle belirtildiği gibi, anlatıcı, Tyler Durden'dan önce tüketim toplumunun herhangi bir ferdinden farklı bir profil çizmeyen, alelade biriydi. Babası ailesini, anlatıcı henüz altı yaşındayken terk ettiği için, ailesindeki kadınlar tarafından toplum kurallarına son derece saygılı olması düsturu ile büyütülmüş (Žižek buna "annesel süperego"[419] [*the maternal superego*] diyor), toplumun ondan istediği her adımı atmaya çalışmış, standart bir Amerikalı erkekti o. Kolejden mezun olduktan

sonra, hayatının geri kalanını geçirmeyi planladığı, kendisine parlak bir gelecek ve dolgun bir maaş vaat eden bir işe girmişti. İşi ve toplum ondan her alanda bir makine olmasını ve her ortama uygun bir maske takmasını istiyordu. Özenle döşediği bir evi, soğukkanlıca yaptığı bir işi ve harcamaya çalıştığı bir banka hesabı vardı. Satın aldığı mobilyalarla ruhunun boşluklarını doldurmaya uğraşıyordu. Freudyen bir bakış açısıyla, içinden gelen dürtüleri değil, dış dünya tarafından hazırlanmış beklentileri doldurmakla meşguliyeti, onun için başarı, mutluluk ve huzur anlamına geliyordu. Tıpkı Preston Cole'un tanımladığı nevrotik kültürdeki diğer bireyler gibi, o da haz ilkesini, gerçeklik ilkesinin gerisine atmıştı. Bilinçdışını mutsuz eden bu takasın semptomlarını, toplumun onu mutlu edeceğini söylediği şeylerle arındırmaya çalıştıkça başarısız olması –birçokları gibi– onu da hasta etmişti.

Uykusuzluk, anlatıcının bilinçdışının, toplum tarafından baskılanılmasına verdiği ilk tepki olarak ortaya çıktı. Bu beklenilen bir tepkiydi; zira "semptom dünyanın başarısız kaldığı yerde, simgesel iletişim devresinin koptuğu yerde ortaya çıkar: 'İletişimin başka araçlarla sürdürülmesi'dir bir tür; başarısız, bastırılmış söz kendini kodlanmış, şifrelenmiş bir biçimde ifade eder".[420] Anlatıcı bu iletişim eksikliğini gidermek için, doktorun bilmeden de olsa yaptığı yardım sayesinde, destek gruplarına gitmeye başladı. Destek grupları, Mark Seltzer'ın belirttiği gibi, insanların hiçbir şey için bir araya gelmediği bu dünyada, acının zor da olsa bir araya getirdiği insanların var ettiği yerlerdi. Anlatıcı burada hem kısmen de olsa iletişimi yeniden keşfedip insanlığını yeniden hatırladı hem de yaşamın Heideggerci yorumu ile karşılaştı. O da diğer tüm bireyler gibi, ölüme doğru hızla yol almaktaydı. Daha önceleri hayalinde canlandırdığı kaza sahneleri bir gün gelecek ve o kadar dramatik veya görsel olarak ilgi çekici olmasa da *gerçek* olacaktı. Destek gruplarının ona öğrettiği bu iki şey (iletişim ve ölümün kaçınılmazlığı) anlatıcının haz ilkesini doğrudan doğruya bastırmasına neden oldu. Artık kültürel/annesel süperego ile çarpışan bir egosu olmasa da olurdu. Destek gruplarından sonra,

toplumun beklentileri anlatıcıya daha fazla zarar veremezdi. Anlatıcı, bir anlamda, savaştan çekilmişti. Budist bir aydınlanmadan çok, kendinden vazgeçişi andıran bu uyanış Marla Singer'ın varlığı ile son buldu.

Marla Singer, anlatıcının olmak isteyip de olamadığı her şeyi bünyesinde barındırmayı başarmış bir kadın figürüydü. Nevrotik kültürün yan etkilerinden bazılarını (yaşlanma ve bağlanma korkuları) yaşamaya devam etse bile, kendisine zarar veren bu kültür ile ödeşmeyi biliyordu. Ondan beklenen sadık tüketici, pratik ev hanımı, ideal eş ve bir sürü güzel çocuğun marifetli annesi rollerini elinin tersiyle itmiş gibiydi. Bir cenaze evinde çalışıyor, çamaşırhanelerden yürüttüğü giysileri sattığı ikinci el kıyafet dükkânlarından kazandığı paralar ile geçinmeye uğraşıyor, yalnızca ölmeyi bekleyenlerin kaldığı bir otelde yaşıyor ve hayat felsefesini her an ölmeye hazır oluşu ile özetliyordu. Ama daha önemlisi, tıpkı anlatıcı gibi, o da hayattan beklediği gerçek heyecanı ve doğru iletişimi yalnızca destek gruplarında bulabiliyordu. Ve yine anlatıcı gibi, o da herhangi bir fiziksel hastalıktan mustarip olmadığı için, varlığı ile anlatıcıyı rahatsız ediyordu. Marla'nın varlığı, ona kendi yalanını hatırlattığından dolayı, anlatıcı eskisi gibi göndermeli acıdan faydalanıp rahatlayamıyordu. Marla her şeyi mahvediyordu.

Marla Singer'ın varlığı, anlatıcının psikoza giden hayat hikâyesine iki temel etkide bulundu. İlk olarak, Marla'dan sonra, birkaç istisna hariç, yalnızca testis kanserliler dayanışma grubuna gidebilen anlatıcı için ego-süperego savaşımı yeniden başlamıştı. Destek gruplarında ilk olarak ağlayabildiği yer olan testis kanserliler ona yetmiyordu. Orada tanıştığı, toplumun önce kendisinden kadın-gibi olmasını isteyip ardından tam da öyle olduğu için dışarıda bıraktığı Bob bile, artık anlatıcı için toplumun nihai zaferinin bir sembolü haline gelmeye başlamıştı. Anlatıcı, Marla'dan sonra, egonun ölümünden sonra bile toplumun kazanacağı bir savaşta olduğu algısına yeniden dönmüş oldu. Ancak Marla'nın varlığının anlatıcıyı etkilediği en önemli nokta, anlatıcının Marla'dan hoşlanmaya başladığı anda ortaya çıktı. Marla, anlatıcının Jungsal

kuramdaki animasıydı. Bireyin karşı cinste aradığı ruh-imgesini temsil eden anima arketipi, erkeğin bilinçdışında biriktirdiği ve ona ilham veren kadınsı özellikleri temsil ediyordu. Anlatıcının neredeyse olmak isteyip de olamadığı her şeyi sembolize eden Marla'da animasını bulması, her şeyden önce anlatıcının egosunu kendisine yeniden hatırlatmış oldu. Destek gruplarının bastırmasına yardımcı olduğu ve onu yok etmek için anlatıcıyı motive ettiği ego, animayı bulunca yeniden ortalığa çıkıvermişti. Hiç kaybolmayan süperego ile girdiği savaşı, egoyu yok ederek bir an önce kaybetmeyi planlayan anlatıcı, kendini bir kez daha klasik ego-süperego savaşının tam ortasında bulmuştu. Bunun anlamı, anlatıcının yeniden toplumun kendisinden takmasını istediği maskelere bürünmesi, her zaman kendisine sorun çıkarmış özben arketipi ile kişiliğini dengelemeye çalışması ve mobilyalarına, dosya dolabı görünümündeki evine, nefret ettiği işine, tüketiciliğe ve hastalıklarına geri dönmek zorunda kalmasıydı.

Bu noktada ikinci sorumuz ortaya çıkıyor: Anlatıcı, Tyler Durden'ı ilk ne zaman ve nerede yaratmıştı? *Dövüş Kulübü* romanında defalarca ama üstü kapalı olarak belirtildiği gibi, Tyler Durden, anlatıcının bilinçdışının Marla Singer'ın varlığına karşı verdiği bir tepkiydi.

"Bu silah, bu anarşi, bu patlama, aslında hepsi Marla Singer'la ilgili… Aramızda bir çeşit üçgen durumu var. Ben Tyler'ı istiyorum. Tyler, Marla'yı istiyor. Marla beni istiyor. Marla olmasa, Tyler'ın hayatta hiçbir şeyi olmayacak." (12)

"Tyler'ın neden ortaya çıktığını biliyorum. Tyler, Marla'yı seviyordu." (199)

Sartain'in de belirttiği gibi, "Tyler, [anlatıcı] için Marla'ya karşı olan hisleriyle baş etme yollarından biridir çünkü Marla ile herhangi bir biçimde yetişkin bir ilişki içinde nasıl olunabileceğini bilmiyordur".[421] Nevrotik toplum, anlatıcıya yetişkin bir ilişkinin içinde nasıl bulunabileceğini gösteren maskeler takmamıştır. Ancak daha önemlisi, anlatıcının kişiliğinde, karşı cinsle iletişim konusunda programlanmış bir bilgi yoktur. Bunun nedeni,

anlatıcının babasız büyümesi ve Oidipus Kompleksi'ni aşamamasıdır. Hatırlanacağı gibi Oedipus Kompleksinde erkek çocuk, arzu nesnesi olarak annesini belirler. Bu durumda, annesi ile benzer bir ilişki içinde olan babasına karşı hem sevgi hem de rekabetten kaynaklanan nefret duyguları beslemeye başlar. Kompleksin aşılması, babanın varlığı/kuralları altında, anneden vazgeçilmesi ile gerçekleşir. Thwaites'e göre, benzer bir aşama, yetişkin bireylerin ilişkilerinde de yaşanır.[422] Ergenlik çağındaki erkek birey, aslında Oidipus Kompleksinden tam olarak bu devirde kurtulmuş olur. Çünkü artık arzusunu yöneltebileceği başka nesneleri (artık: kadınları) fark etmeye başlamış, onlardan birini elde etme uğraşına kapılmıştır. Bundan böyle, asıl rekabet, baba ile oğul arasında değil, oğul ile yaşıtı erkekler arasında yaşanacaktır. Oysa anlatıcının ve nevrotik toplumun erkeklerinin durumunda, Oedipus Kompleksi'nde aşılacak ilk rekabet unsuru olan baba figürü yoktur. Onun yerini toplumsal kurumlar, kurallar ve normlar almıştır. Ve babanın rekabetinin aksine, hangi yaşta olursa olsun, bu rekabetin yerini alabilecek başkaları ortaya çıkmaz. Toplum, yaşamın her döneminde baskın durumdadır. İşte bu nedenle, anlatıcının bilinçdışında arzu nesnesi olarak Marla'yı belirlemesine rağmen, bunu fark edememesi, fark etse bile gerekli hamleleri yapamaması ve bu durumla meşgul olması için bir *başkasına* ihtiyaç duyması son derece normal karşılanmalıdır.

Tyler Durden burada o başkası rolüne, deyim yerindeyse, cuk oturur. Tyler da, tıpkı Marla gibi, anlatıcının hep olmak isteyip de olamadığı her şeyi sembolize eder. Toplum kurallarını tam anlamıyla hiçe sayar. Fiziken ve zihnen kimseye benzemediği gibi, herhangi bir tüketim toplumu bireyinden beklenmeyen hemen her şeyi yapmaya cesareti de vardır. Aile filmlerini, lüks lokantalardaki yemekleri, sosyetik davetleri ve hatta standart iş normlarını altüst eder. Hayatta kalmak, akıllı olmak, para kazanmak, alışveriş yapmak, başarılı olmak gibi toplumsal beklentiler umurunda değildir. Kendisi de babasız büyümüş olmasına rağmen, toplumun Babanın-Adına konuşmasına izin vermez. Üstelik Marla'dan farklı

olarak, nevrotik toplumun hastalıklarına da bağışıklık kazanmış gibi gözükmekte ve gitgide kadınsılaşan toplumda, olması gereken gerçek bir –avcı-toplayıcı– erkeği temsil etmektedir. O, anlatıcının hayatı boyunca ihtiyaç duyup her zaman elinden kaçırdığı, en yakın arkadaşı gibidir.

Daha doğrusu, anlatıcı öyle olmasını istemiştir…

Yine de Tyler, anlatıcının hoşlandığı kız hakkında taktik almaya çalıştığı en yakın erkek arkadaşından fazlasını ifade eder onun için. Nitekim Tyler ile tanıştıktan sonra, anlatıcı Marla'yı hayatından çıkarmak isteyecektir. O, en başta, anlatıcının yabancılaşmış kişiliğinin ve iletişimsizliğinin ilacı olmuştur. "İsminiz değilsiniz… Sorunlarınız değilsiniz… Yaşınız değilsiniz… Umutlarınız değilsiniz…" (144) diye sıraladığı öğretileri ile yalnızca anlatıcının değil ileride uzay maymunlarının da, kendilerine ve türüne yabancılaştıran toplumdan sıyrılmalarına yardımcı olur. O, personalara/maskelere ihtiyaç olmadığının, Marcuseci bir ifadeyle, toplumun dayattığı 'yanlış gereksinimler'in hiçbir önemi olmadığının hatırlatıcısıdır. O, alelade zihinlere hücum eden bir teröristtir. Gerçeklik ilkesinin haz ilkesinin önüne getirilmesinin karşısında durmak, Tyler'ın en büyük amacıdır.[423] Avcı-toplayıcı olduğu kadar fütürist bir hayal dünyasını düşler Tyler. Modern varoluşun her türlü baskısına, kuralına ve yönetim şekline karşı durur. Kimliksiz erkeklerin herhangi bir sürüngenden farklı olmadığını belirttiği uygarlığı/Tarih'i yıkma vaadinde bulunur. Ve bu vaadi gerçekleştirmek için gerçekten çok parlak fikirleri vardır.

Ancak sayılan bu özellikleri ile Tyler, gerçek olamayacak kadar hayali bir üründür. O, hasta bir bireyin saf bir hayalidir yalnızca. Bir halüsinasyondur. Anlatıcının psikozunun meydana getirdiği bir anti-kahramandır.

Üçüncü ve son sorumuz da işte burada ortaya çıkar: Anlatıcı neden psikoza girmiştir? Bu soruyu yanıtlamak için, işe psikozun tanımını yapmakla başlamak en doğrusu olacaktır. Dördüncü bölümden itibaren üzerinde durulmaya çalışıldığı gibi, Sigmund Freud'a göre, bireyin vicdanına ve suçluluk/pişmanlık duygularına

hitap eden iki kaynak bulunmaktadır: “toplumun dışsal ve nesnel otoritesi ve süperegonun içsel ve öznel otoritesi”.[424] Toplum baskısına karşı çıkılamayan durumlar, tıpkı uygarlığın gelişiminde olduğu gibi, bireyin toplum tarafından dışlanan arzularından vazgeçmesi gerekliliğini doğurur. Birey, toplumun yasa(k)larına karşı çıkamadığı durumlarda, haz ilkesini bastırmayı dener ve bunu başardığı ölçüde suçluluk duygusundan arınmış olur. Oysa süperegonun devreye girdiği durumlarda, suçluluk duygusundan arınmak, haz ilkesinden vazgeçmekten daha fazlasını talep eder. Bunun başlıca nedeni, süperegonun bireyde ısrarla var olan, saklanmış arzuların halâ farkında olmasıdır. Süperegonun bastırılması, bu nedenle hem (imkânsız değilse?) daha zor hem de vicdani açıdan daha yıpratıcıdır.

Ancak her iki durumda da, bireyin kendisinde endişe yaratan durum ister libidinal arzulardan ister de sosyal tabulardan kaynaklansın, verilen yanıt aynıdır: Libido arzu nesnesinden bastırma yolu ile geri çekilmek zorundadır.[425] Eğer bu geri çekilme işlemi ego ile id arasındaki çekişmelerden kaynaklanıyorsa, ortaya çıkan tabloya nevrotik durumlar adı verildiği, daha önceden belirtilmişti. Psikoz durumu ise ego ile *dış çevresinin* arasında geçen benzer sürtüşmelerin sonucudur. “Ancak nevrotik durumlarda libido bir başka nesne üzerine yansıtılırken… [psikotik durumlarda] bastırma işleminin akabinde geri çekilen libido, yansıtılacak bir başka nesne aramaz, aksine egonun kendi içine doğru geri çekilir; bir başka deyişle, nesne yükünden [*object cathexis*] vazgeçilir ve nesnesiz birincil narsisizm [*primary narcissism*] durumu yeniden inşa edilir”.[426] Nevroz durumlarında kendini gerçekliğin yanına çeken ve idi bastırmayı seçen ego; psikozda kendini idin yanına çekmiş ve gerçekliği bastırmayı seçmiştir. Şizofreni, çoklu kişilik bozuklukları veya bipolar bozukluklar, psikotik rahatsızlıklara örnek olarak verilebilir. Bu rahatsızlıklarda, kişi (ya da ego) kendi gerçekliğini yaratır ve yönlendirmeye başlar.[427] Kişinin arzuları egosunu yönlendirmeye başlamış ve benlik halüsinasyonlar içinde kaybolmuştur.

419. A.g.e., s. 134.

420. Slavoj Žižek, *İdeolojinin Yüce Nesnesi*, T. Birkan (çev.), İstanbul, Metis Yayınları, 1989/2008, s. 88.

421. Jeffrey A. Sartain, "'Even… s. 43.

422. Tony Thwaites, *Reading…* s. 130.

423. Matt Jordan, "Marxism… 376.

424. Preston J. Cole, *The…* s. 115.

425. Sigmund Freud, *Endişe*, L. Özcengiz (çev.), İstanbul, Dergâh Yayınları, 1977/1992, s. 58-69.

426. Sigmund Freud'dan aktaran, Preston J. Cole, *The…* s. 118.

427. Karen Horney, *Ruhsal...* s. 88-104.

XVI

Anlatıcının yaşadığı da tam olarak budur işte. Tüketici nevrotik kültürün hem dış dünyaya hem de süperegoya hâkim olduğu bir ortamda/uygarlıkta/Tarih'te, anlatıcı, Tyler Durden halüsinasyonu ile kendine içinde mutlu olabileceği bir dünya kurmuştur. Önceleri, toplumun başarı kriterlerine uyum sağlamaya çalışması, patronuna duyduğu sevgi, babasızlığın yerini toplum kuralları ile doldurmaya çalışması ve hatta destek grupları ile bastırmaya çalıştığı hep idi olmuştur. Ego ile süperegoyu birbirine yaklaştırmış, idi aradan çıkarmayı hedeflemiştir. Bunun sonucu, kendisine bir nevroz (uykusuzluk) olarak geri dönmüştür. Tıpkı nevrotik kültürde yaşayan diğer insanlar gibi, başarı masallarıyla, kazanılan paralarla, mutluluk tablosu çizilen evliliklerle ve en nihayetinde antidepresanlarla, idi bastırma konusunda bizzat süperegodan ve toplumdan yardım almaya çalışmıştır. Satın aldığı her mobilya, idi daha geriye çekmesine yardımcı olmuştur. Yaşadığı her tek gecelik ilişki ile ortaya çıkarmak istediği hazzın dolup taşmasından son anda kurtulmuştur. Ayın sonunda masasında duran her maaş çeki, ona bir kez daha hazzı bastırma motivasyonu sağlamıştır. Mastürbasyonlar. Masallar. Simülasyonlar.

Nevrozla yaşamaya alışmış anlatıcı için tüm bu düzeni yerle bir edense, Marla Singer'la tanışması olmuştur. Marla, anlatıcının sahip olmak isteyip de olamadığı her şeyi temsil eden animası olarak, hazcı idin kendini yukarı çekmesine neden olmuştur. Marla'ya sahip olmak arzusu bastırılamaz düzeye geldiği anda, anlatıcı kendini yeni Oidipus Kompleksi'nin içinde bulmuştur. Bunu, henüz *Dövüş Kulübü*'nün hemen başında, anlatıcı da itiraf etmiştir zaten.

"Bu *sevgi*'yle alakalı bir *değer verme* meselesi değil. Bu *mülkiyet*'le alakalı bir *sahip olma* meselesi." (12)

Marla Singer anlatıcının hiç sahip olamadığı annesini; toplum ise bir kez daha, ona sahip olamamasına neden olan yapıyı temsil

etmektedir artık. Ve toplum ile baş edebilmek, Marla'ya sahip olabilmek, Oidipus Kompleksi'nin üstesinden hiç olmasa bu defa gelebilmek için, anlatıcı Tyler Durden'ı yaratmıştır.[428] Tyler, Jung'un şemasında ide en yakın duran, gölge arketipidir. Psişenin en derinlerinde yatsa da, her zaman diğer arketiplerden daha güçlü olan gölge, bastırılmayı bekleyen hayvani güdülerin barındığı yerdir. Marla bu güdülerden hem cinselliği hem de şiddeti tetiklemiştir. Anima arketipi olarak, anlatıcının bir kadında aradığı tüm özellikleri sergileyip onun libidinal enerjisini harekete geçirirken; aynı zamanda, Amerikan toplumunun güçlü kadın imgesini ve erkeklerin baskın rollerinin kaybını hatırlatıp anlatıcının şiddet eğilimlerini de kabartmıştır. Marla'nın varlığı ile güçlenen id, ego ile arasındaki sürekli savaşta öne geçen taraf olmayı başarmıştır. Tyler Durden, güçlenen idin içinden çıkan gölgedir. Anlatıcı ile tanıştıkları kumsalda *kusursuz bir gölgenin* ortasında oturması bir tesadüf değildir. O, anlatıcının karanlık kardeşi/ikizidir. Ve yaptığı şey, anlatıcıyı/egosunu, kendi yanına çekmek olacaktır. Bastırılan rolünde artık idin yerinde gerçeklik vardır.

Tyler, anlatıcının kendini/egosunu kaybetmekte olduğu savaşta beyaz bayrağı çekme yoludur. Nesnel gerçekliğin acı, umutsuzluk ve mutsuzluk verdiği anlatıcı, Tyler Durden ile kendi gerçekliğini yaratacaktır. Unutulmamalıdır ki, gölge asla yok olmayan, bastırılmadığı takdirde bireyi istediği yöne çekebilecek en güçlü arketiptir.[429] Freudyen yaşam enerjilerinden beslenir ve bu, onu daha da güçlü kılar. İşte bu yüzden, nevrotik toplumdan kaçamayan, elindekiler ile mutlu olamayan, destek gruplarında aradığı huzuru Marla Singer ile tanışarak yeniden elinden kaçıran anlatıcı, baş edemediği sorunlar için bilinçdışında Tyler Durden'ı yaratarak, yalnızca gerçeklikten kaçmamış, aynı zamanda gölgeye de hep arzuladığı gücü teslim etmiştir. Tyler'ın uçakta (ya da kumsalda elin gölgesinin içinde) anlatıcı ile tanıştıkları günden, Kargaşa Projesi'ne ve sonrasına doğru gitgide kuvvetlenmesi ve kontrol altına alınamaz hale gelmesi, gölgenin bir kez bastırılmadığı takdirde, psişeyi ele geçirmesi senaryosuna tümüyle uyar.

Ancak Tyler Durden'ın temsil ettiği tek şey, gölge arketipi değildir. O, aynı zamanda bir ideal ego figürüdür. Başta aile, ardından da toplumsal kurumlar ve normlar tarafından şekillendirilen süperegonun tam karşısına yeni bir alternatif olarak kurulan Tyler'ın amacı, süperegoyu yerle bir etmektir. Babasız büyüyen anlatıcının, Babanın-Adına konuşan toplum tarafından hasta edilmesinin bir sonucudur Tyler. Bu nedenle, babanın ve kurallarının karşısına konuşlanır. Bu yüzden, anlatıcı ona aslında kime karşı dövüştüğünü sorduğunda, "Babama" diye yanıt verir:

"Belki de kendimizi tamamlamamız için bir babaya ihtiyacımız yoktu." (52)

Ancak hepsinden önemlisi, bütün bunları yaparken, gücünü idden aldığı için libidinal arzuları ve şiddet eğilimlerini olabildiğince açığa çıkarmasıdır. Onun asıl amacı, kendisini bastıran uygarlığı yerle bir etmektir. Tyler Durden, kendisini anlatıcının bilinçdışının derinliklerine iten uygarlığa karşı savaş açmıştır. Tarih'i yeniden inşa etmekteki asıl amaç, diğer bireylerin bilinçdışlarında yatan Tyler Durden'ları serbest bırakmaktır. Gölgenin temsil ettiği canavarlaşan hayvanların, kapana kısıldıkları hayvanat bahçelerinden kaçışları gibi olacaktır yeni Tarih. Kaos, kargaşa ve sonunda hedeflenen mutluluk.

Mutluluk.

Kilit duygu her zaman, mutluluktur. Freud'un toplumsal kuramı, ilk uygarlıktan modern uygarlığa kadar, tüm uygarlıkların bireylerin mutsuzluğu üzerine kurulu olduğunu söyler. İlksel hordada babalarını öldüren kardeşler, onun bıraktığı boşluğu yine babalarının koyduğu kurallarla doldurmak zorunda kaldığından beri yapılagelen budur. Bireyleri önceleyen toplum, daha doğmadan bireyin içinde var olan tüm içgüdülere prangalarını vurmuştur. İnsan huzura, mutluluğa, aşka ve umuda ulaşma yolunun toplumdan geçtiği yargısı ile doğar, büyür ve bunların hiçbirine ulaşamadan ölür. Toplumsal liderler, siyaset, din, imparatorluklar, milliyetçilik, demokrasi, sosyalizm ve diğerleri, bireyin hazzı gerçekliğin arka planına atması varsayımından doğmuştur. Oysa haz duymayan birey,

mutsuz bireydir. Tarih, mutsuzluğun tarihidir. "Hiçbir şey birbirini takip etmez, her şey [Tarih'i] izler".[430] Herkesin seyirci olduğu yerde, Tyler bunu reddeder. Onu alternatif bir ideal ego (*alter*-ego) haline getiren de tam olarak budur.

Herhangi birinin aksine, anlatıcının yarattığı alter-ego, Tyler Durden, toplumun veya Tarih'in öncelediği bir birey değildir. O, Tarih'ten bağımsızdır. Gerçeklik ile herhangi bir bağlantısı yoktur. Anlatıcının kaybolan kendiliğinin yerine geçerken, henüz yeni doğmuş bir bebeği bile etkisi altına alan toplumsal kurallardan, algılardan, düşüncelerden ve duygulardan tamamıyla arınmıştır. Tyler'ın bir babası olmadığı gibi, Babanın-Adına konuşan bir değerler sistemi de yoktur. O, her türlü gerçekliğin en uzağından, idden meydana gelmiştir. Kuralları, *içinden geldiği gibi* belirlemekte özgürdür. Bu yüzden, Marla ile spor olsun diye sevişebilir. Anlatıcı gibi bundan önce onunla flört etmek, ona güzel sözler söylemek, çiçek almak, ailesi ile tanışmak ve hatta evlenmek zorunda değildir. Gider seks yapar. Bir daha da aramaz. Âşık değildir. Âşık olamaz. Libido için erotik aşk yoktur. Sanki bir tiyatro oyunundaymış gibi, Marla sahneden çıktığı anda Tyler'ın belirivermesi bundandır.

Anima ile gölge, yan yana değil, karşı karşıyadır.

Yine bu yüzden, anlatıcıdan kendisine vurmasını istemiştir. Çünkü o, şiddetin kalbi olan idden doğmuştur. Yıkmaya ve yıkılmaya programlıdır. Ölümden korkmaz. Öldürmekten de öyle. Tam da bu nedenle, Krister Friday, *Dövüş Kulübü*'nün meta-anlatısının, mazoşizm olduğunu iddia eder.[431] Friday'e göre anlatıcının üstesinden gelmesi gereken Freudyen 'semptom'[432] mazoşizmdir. Bir başka deyişle, Tyler Durden, anlatıcının mazoşizminin ürünlerinden biridir. Dövüş kulübünü kurmaya karar vermeden önce, ilk olarak kendini dövmesi bu yüzdendir. İnsanı, libidinal enerjinin hükmettiği bir varlık olarak tanımlayan Freud'a göre, libidonun arzu edilen gelişimi birincil narsisist libidodan nesne-libidoya doğru yol alabilmesine; ya da kısacası, kendini cinsel bir nesne olarak görmekten, cinsel arzularını başkalarına yönlendirebilmesine bağlıdır.[433] Ancak psikotik durumlarda libido,

enerjisini aktaracağı başka bir nesne aramayı reddedip yeniden birincil narsisist doğasına geri döner. Birincil narsisizme geri dönüş, yalnızca kendini sevmek anlamına gelmez. Bireyin libidinal enerjisi kendisine dönebileceği gibi, şiddet eğilimi de kendisine yansıtılabilir. Mazoşizm durumundaki hastalar, kendilerini aşağıda görme ve olaylar üzerindeki egemenliklerinden vazgeçme eğilimindedirler. Amaç, karşılarındakilerin elinde veya yaşadıkları toplum karşısında "ayrıntı halinde olma [isteğidir]".[434]

Budha'nın geri dönüşü.

"Mazoşizm henüz orada olmayan hazla kurulan bir ilişkidir. Mazoşist, hazzı sanki gecikmesi mecburi olan bir şeymişçesine bekler ve (hem fiziksel hem de zihinsel) acıyı hazzın bu geç gelişini kesinleştiren bir durum olarak görür. Bu nedenle, ona göre acı beklentisi, hazzın lütfunu mümkün kılan bir ayrıntıdır".[435]

Eğer Deleuze'ün bu çıkarımı doğruysa, mazoşist birey için hazzın beklentisi mutlakken, acının varlığı aşılması gereken bir dönemeçtir. Oysa Freud, acıya bu tarzda bir yaklaşımı, olsa olsa ölüm içgüdüsünün bir yan etkisi olarak gözlemleyecektir. Amaç, bireysel egodan sıyrılmak, kendini kaybetmek ve özgür olmanın, kendi üzerinde tek yetkili olmanın yükünden kurtulmaktır.

Bindiği uçakların düşmesi hayallerinden kanser hastalarına imrenmeye, kendini dövmekten ve dövdürtmekten uygarlığın sonunu çağırmaya kadar anlatıcının bilinçli ya da bilinçsiz tüm bu eylemlerinin altında işte bu mazoşist bilinçdışı yatar. Yalnızlığın, yabancılaşmanın, yeniden birilerine ve bir şeylere güvenebilme arzusunun ve toplumsal yaşam (iletişim) eksikliğinin sonucu olarak birincil narsisizmine mazoşist anlatı ile geri dönen anlatıcı, aradığı ikiliği Tyler Durden'da bulmuştur/yaratmıştır. Tyler, yalnızca anlatıcının dile getiremediği sözcüklerin değil, aynı zamanda gerçeğe dönüştüremediği eylemlerin ve bir türlü bulamadığı iletişimin de aracısıdır. Anlatıcıya huzur vermesinin, ona yeniden mutluluğu ve umudu hissettirmesinin nedeni tam olarak budur.

Ancak şiddet eğiliminden doğan alter-ego, anlatıcının aksine bu şiddeti yalnızca kendi üzerine yöneltmek zorunda ve niyetinde

değildir. O, bu şiddeti kendisini kayıtsız şartsız baskılayan Tarih üzerine de yansıtmaya kararlıdır. Onu bu yoldan alıkoyacak toplumsal kurallardan, normlardan ve ahlaki safsatalardan olabildiğince uzak olduğundan, Tyler Durden'ın yapması gereken tek şey, anlatıcının kişiliğini tümüyle ele geçirmektir. Bu klasik bir id-ego savaşının yeni çevrimidir. Üstelik burada egonun kendisi, böyle bir savaşta olduğunun farkında değildir. En azından şimdilik. Tyler önce dövüş kulüpleriyle, ardından terörist/gerilla eylemleriyle ve en sonunda da Kargaşa Projesi ile anlatıcının bedenini ele geçirmektedir. Bu ele geçirme, adeta bir kısırdöngü gibi, anlatıcının daha fazla gerçeklikten uzaklaşmasına ve sonuçta da Tyler'ın daha fazla güçlenmesine neden olmaktadır. Atılan her yeni adımda, gölge/id/alter-ego daha da güçlenir ve savaş gitgide tek taraflı bir hale gelmeye başlar.

Bu kısırdöngüye sokulan ilk çomak –ironik bir biçimde– anlatıcıyı en başta hasta etmiş olan süperegodan gelecektir. Kargaşa Projesi'nin, anlatıcının içinde, kendine doğru çevrilmiş halde bulunan şiddeti dış dünyaya ve diğer insanlara yansıtma planı, anlatıcının bugüne kadar öğrendiği ve öğretildiği her şeyin karşısındadır. Tarih'in yıkılması, onu ve dövüş kulübüne katılan diğer herkesi hasta eden nevrotik kültürün tasfiyesi, tüketimin ve kadınsılaştırmanın sona ermesi her ne kadar en başlarda heyecan ve ümit verici ütopyalar olarak anlatıcıyı memnun ediyorduysa da, iş pratiğe dökülmeye başladığı anda, anlatıcı topluma ve diğer insanlara yansıyan şiddeti fark etmiş ve bahsi geçen ütopya bir distopyaya dönüşmüştür. Anlatıcının egosu, id ile olan savaşı kaybetmeye hazır olsa da, artık savaş süperego ile alter-ego arasına yayılmıştır.

Aslında bu, süperego ile alter-ego arasındaki ilk savaş da değildir. En azından teknik olarak. "Süperego yeni doğanın zihnine, çocuğun birincil narsisizminin yerine geçen bir ikame olarak yerleşir ve çocuğa diğer insanların onu nasıl görmek istediklerini dikte eder".[436] Psikoz, bireyin bilinçsiz olarak birincil narsisizme geri dönmesidir. Tyler, bu birincil narsisizmin, libidinal ve şiddet

eğilimlerinden doğan yeni ürünüdür. Şimdi, aşina olduğu bu senaryoda yeniden kaybeden rolünü oynamak istemez: Kargaşa Projesi'nin yeniden ayaklandırdığı süperegonun, bir defa daha kendi yerini almasına izin vermeyecektir. Bunun için, ilk başta araba tamircisi çocuk, yakın ölüm tecrübesi ve Raymond K. Hessel ev ödevi gibi farklı yollarla, anlatıcının süperegosunu bastırmasını amaçlar. "Süperegonun egodan [ayrımlaşmasının], bireyin ve türün gelişiminin en önemli karakteristiğini temsil [ediyor olması]",[437] hem Tyler'ın Tarih'i yıkma planının amacını hem de anlatıcıdan süperegoyu bastırmasını talep etmesinin nedenini açıklar. Ama bu planı işe yaramaz. Anlatıcının narsisizmi, Tyler Durden'dan ayrı kalma durumunun altından kalkamaz ve aslında bilinçdışında yok ettiği Tyler'ı başka şehirlerde aramaya koyulur. Boyunluk takan barmenin boşboğazlığı olmasa belki suya düşebilecek bu plan, barmenin anlatıcıya "Bay Durden" şeklinde seslenmesi ve anlatıcının Marla'dan aldığı "Sen Tyler Durden'sın" onayı ile her şeyi altüst eder.

Carl Jung, Birinci Dünya Savaşı sırasında "İçimizdeki hayvan her zamankinden daha canavarsı olmaya, bastırılmaya çalışıldığında başlar"[438] derken, anlatıcının Tyler ile aynı kişi olduğunu anlama tecrübesinin ne gibi sonuçlar doğuracağına da işaret etmiştir. Tyler, kendisinin bir halüsinasyon olduğunu anlayan anlatıcının onu bastırmaya çalışacağının daha ilk anda farkına varmıştır. "Bana numara yaparsan" der Tyler, "buna sana ödetirim". (168) Savaş başlamıştır. Süperego ile alter-ego arasındaki savaş, anlatıcının/egonun ölümü ile mi yoksa kurtuluşu ile mi sona erecektir? Daha önemlisi, bu savaştan sağ çıkabilmek olası mıdır?

428. Sigmund Freud, *Narsisizm…* s. 24, 40-41.

429. Edward A. Bennet, *Jung...* s. 121-122.

430. Tony Thwaites, *Reading…* s. 137.

431. Krister Friday, "A… s. 8.

432. Sigmund Freud, *Endişe...* s. 16-21.

433. Robert Bocock, *Sigmund...* s. 75.

434. Erich Fromm, *Cinsellik…* s. 32.

435. Gilles Deleuze’den aktaran, Krister Friday, “A… s. 10.

436. Robert Bocock, *Sigmund…*, s. 75.

437. Sigmund Freud, *Narsisizm…* s. 17.

438. Carl Jung’dan aktaran, Calvin S. Hall ve Vernon J. Nordby, *A…* s. 50.

XVII

Tüketici nevrotik kültürün yan etkileri tarafından yerle bir edilen anlatıcı, “bu yenik durumu ile başa çıkabilmek için kendi içinde bir öteki yaratmıştır”.[439] Tyler Durden’ın ortaya çıkışı, bu yüzden, aynı zamanda bir fedakârlık anlamına da gelmektedir: kendinden/egodan fedakârlık. *Dövüş Kulübü*, bu öteki-yaratımının ve ego fedakârlığının anlatısıdır. Anlatıcı, gerçekte, destek grupları tecrübesi ile egonun ölümünün yakın olduğunu görerek rahatlığa kavuşan bir mazoşisttir. Ancak o sıralar fark edemediği şey, ölümün esasında bir fedakârlık değil, nihai ve kaçınılmaz bir son olduğudur. Kısacası, destek gruplarının verdiği rahatlama herhangi bir farkına varıştan öteye gitmez.

Oysa Marla Singer’ın varlığı ile birlikte asıl fedakârlık talepleri baş göstermeye başlar. Marla’ya duyduğu hisler, kendisini “otuz yaşında bir oğlan çocuğu” (49) olarak tanımlayan anlatıcı için, libidonun egodan bir başka nesneye aktarılmaya başlandığı ilk sınavdır. Babasız büyüyen ve Oidipus Kompleksi’ni aşmayı başaramayan anlatıcı için bu kolay bir sınav olmayacaktır. O halâ birincil narsisizmini tam olarak yenmeyi başaramamış bir yeni doğan gibi hissettiğinden, bu narsisizminin Marla’ya duyduğu hisler nedeniyle tehlikeye düşmesi karşısında ne yapacağını bilemez hale gelmiştir. Tyler Durden, anlatıcının bilinçdışında Marla’nın yarattığı narsisist tehlikeye verdiği yanıttır. Toplumun sembolik kastrasyonunu temsil eden Marla’nın karşısına, *hiper-maskülen* bir gölge arketipi yerleştirmiştir anlatıcı. Tyler Durden, kendisini hadım eden Tarih’in karşısında ayağa kalkmış (*erekte olmuş*) bir isyancıdır. Onu bastıran her tür uygarlık icadına (tüketime, kadınsılaşmaya, yabancılaşmaya, yaratıcı aktivitenin kaybına) karşı erkek egemen bir avcı-toplayıcı toplum modelinin propagandasını yapmaktadır. Ancak Tyler’ın bu gelecek modeli nostaljik bir projeksiyon değildir.

Uzun yüzyıllar önce örneklerine rastlanabilen avcı-toplayıcı toplum modellerinin düştüğü aynı tuzaklara düşmeyip yaptığı aynı yanlışları yapmayacak bir model öngörür Tyler. Kurulacak bu yeni uygarlığın bir baba figürüne ihtiyacı olmayacaktır. Babanın-Adına konuşan yasalar, bireylerin haz ilkesini (dolayısıyla cinsel ve şiddetle alakalı taleplerini) bastırmayacak, uygarlığı bireylerin mutsuzluğu üzerine kurmayacaktır. Bu durumdan kaçınmak için yapılması gereken ilk fedakârlık, bizzat Baba'nın kendisine aittir.

Tyler Durden, Kargaşa Projesi ile kurmaya başladığı hordasında, Baba'nın, yani kendisinin, ölümünü salık vererek işe başlar. Anlatıcının mazoşizmi bir kez daha devrededir: Onu ve dövüş kulüplerindeki diğerlerini babasız bırakan tüm babalardan öcünü bu şekilde alacaktır. İlk kavgayı kendisi ile başlatmasında, sendika başkanına kendisini dövdürtmesinde, otel müdürünün gözü önünde kendi kendini dövmesinde, dövüş kulübünde dövüşlere katılarak bizzat *çocukları*'ndan dayak yemesinde ve Kargaşa Projesi'nin nihai finalinde ölümünü öngörmesinde, altta yatan neden hep aynıdır: Babanın güçsüzlüğü ve ölümü, yalnızca çocuklarına kendi güçlerini hatırlatmayacak, aynı zamanda onları Babanın-Adına kurallar koymaya götürecek pişmanlık ve suçluluk hislerini de daha en başından yok etmelerini sağlayacaktır. Dövüş kulüplerinde ve Kargaşa Projesi'nde bizzat anlatıcının koyduğu kurallar doğrultusunda sorduğu hiçbir soruya yanıt alamamasının, planları değiştirmeye çalıştığı emirlere uyulmamasının ve bir şeyleri değiştirmek için Tyler'ı aramaya koyulmasının nedeni budur. Anlatıcı, kendini öldürerek, kuralları koyanı değil kuralları ileride değiştirecek olanları, yeni ilksel hordanın oğullarını, yüceltecektir.

Ancak bu planı bozan bir şeyler olur. Boşboğaz barmenin ve ardından Marla'nın kendisine Tyler Durden diye hitap etmeleri, anlatıcının psikozunu fark etmesine sebep olmuştur. O, eskiden Tyler'ın emirlerine uymaya çalışan bir müritken, bir anda kendisini hiç istemediği kral tahtında bulan ve bu tahttan inmeye çalışan bir hastadır artık. Tyler Durden diye bilip efsaneleştirdiği kişi bizzat kendisidir[440]. Onun psişesindeki gölgedir. Tüm bu zaman boyunca,

gölge artık kontrol altına alınamayacak bir hale gelmiştir. Ve daha kötüsü, amacına ulaşmak için ölmek zorundadır. Gölgenin ölümü, anlatıcının ölümü olacaktır. Süreç çoktan başlamıştır. Tyler ile anlatıcının karşılaşmalarının hemen sonrasında, Tyler'ın ilk icraatı, anlatıcının dosya dolabı kılıklı evini paramparça etmek olmuştur. O korunaklı daireyi patlatan Tyler'ın, yani anlatıcının, ta kendisidir. Anlatıcının, daha önce detektife söylemek isteyip de söyleyemediği her şey doğrudur. Anlatıcı, tüketim toplumunun bir hediyesi olan evini, bizzat toplumdan öç alacak şekilde havaya uçurmuştur. Onu nevrotik topluma bağlayan mülkiyeti ve tüketim eşyalarını yerle bir etmiştir. O andan itibaren, Tyler ile anlatıcının *bir olma* serüveni başlamıştır. Aslında bilinçdışında, anlatıcı bunun hep farkındadır.

"Bunu biliyorum, çünkü Tyler biliyor." (10)

"Ağzımdan çıkanlar Tyler'ın sözleri. Melek gibi bir adamdım ben." (96)

"Tyler'la ikimiz gitgide tek yumurta ikizleri gibi birbirimize benzemeye başlamıştık." (113)

"Esas itibarıyla, Tyler ne söylediyse ben de onu söyledim." (114)

"Durup dururken, Tyler'la ilk dövüştüğümüz gece geldi aklıma. *Bana bütün gücünle vurmanı istiyorum.*" (115)

"Ben halâ uykudayım. Bu noktada, Tyler'ın benim rüyam olup olmadığından emin olamıyorum." (139)

"Ağzımdan çıkanlar Tyler'ın sözleri. Ben Tyler'ın ağzıyım. Ben Tyler'ın elleriyim." (156)

"Hangi barların dövüş kulübü barı olduğunu önceden biliyorum sanki." (158)

"Başka bir yerde, başka bir zamanda uyanabilseydim. Niçin başka bir insan olarak uyanamayayım?" (158)

Anlatıcı artık bu ölüme-doğru-gidişatı durdurmak ister. Gerçekten de başka bir insan olarak uyanmaya başlamıştır ve o başka insan, kendi ölümü ile Tarih'i değiştirebileceğine inanıyor, bu uğurda yapılacak her türlü fedakârlığı hoş görüyordur. O fedakârlıklardan biri Bob olmuştur bile. Robert Paulson. Kırk sekiz yaşındayken, Kargaşa Projesi'nin "standart kır-doldur [görevlerinden birinde]"

(177), polis tarafından arkadan vurulup ölmüştür. Koca Bob. Devasa memeleri ve alınmış testisleri ile kültür endüstrisinin önce kadınsılaştırıp sonra dışladığı Bob. Anlatıcının bir zamanlar huzuru dev memelerinin arasında bulduğu Bob. Artık ölüdür. Ve şimdi arkasında bir tabur uzay maymunu bağırmaktadır: “Adı Robert Paulson… Adı Robert Paulson… Adı Robert Paulson…” (178) Bob artık, Freud’un bahsettiği animist ayinlere şaşırtıcı derecede benzeyen, Kargaşa Projesi ayininin bir parçasıdır. “Kendi ismimize ancak ölümde kavuşabiliriz, çünkü ancak ölümde mücadelenin bir parçası olmaktan çıkarız. Ölümde kahraman oluruz” (178) diyen bir uzay maymunu tarafından kutsanmaktadır. Ölü bedenlerin yağmur suları ile birleşip sabunlaşması. Saponifikasyon. Ölüler, yani kahramanlar. Uygarlık, fedakârlıklar. Bob da o fedakâr kahramanlardan biri olmuştur.

Ama anlatıcı bunu kabul edemez. İster Bob arkadaşı olduğu için olsun ister anlatıcının süperegosu her tür ölüme bir trajedi gözüyle bakmasını sağlıyor olsun, anlatıcı Kargaşa Projesi’nin dönüştüğü şeyden bir kez daha korkar. Önceleri bucak bucak kaçmaya çalıştığı uzay maymunlarına talimatlar yağdırmaya başlamıştır. “Bir insan öldü” der anlatıcı, “bu oyun bitti. Artık eğlenceli olmaktan çıktı… Ben Tyler Durden’ım… Evinize gidin… O kuralları ben yazdım. Ben olmasam hiçbiriniz burada olmazdınız. Ve ben diyorum ki, bu iş burada bitmiştir!” (178-179)

Oysa bastırılmaya çalışılan gölge, anlatıcıdan önce davranmıştır bile. Hiçbir uzay maymunu anlatıcıyı dinlemez. Üzerine çullanıp sanki bir konserdeymişçesine onu elden elde dolaştırarak dışarı atarlar. Kargaşa Projesi, anlatıcısız, Tyler Durden’sız, devam edebilecektir. Bunu onlara Tyler söylemiştir. Marla ile buluşup kaçmaya çalışan anlatıcının, artık şehrin her yanına dağılmış uzay maymunları tarafından yakalanması da güç olmaz. Kendisine ölüm tecrübesini tattıran tamirci çocuk karşısına çıkıvermiştir. “Yapılması gerekeni biliyoruz, Bay Durden” der, “kendiniz söylemiştiniz. Demiştiniz ki, eğer günün birinde birisi kulübü kapatmaya kalkışırsa, bu ben bile olsam, onu taşaklarından yakalamak

zorundasınız”. (187)

Taşaklar. Erbezleri. Testisler. Erkek üreme sisteminin nadide organları. Olmazsa olmazları. Anlatıcıya göre “vücudunuzun en kıymetli parçası”. (188) Ama hepsinden önemlisi kastrasyon/hadım edilme tehdidinin hedefleri. Tyler’ın anlatıcının bilinçdışından geldiğinin kanıtı olarak kesilmesini emrettiği bu organlar, *Dövüş Kulübü*’nün her tarafına yayılmıştır. Kadınsılaştıran Amerikan toplumunun sembolleri olarak Omuz Omuza Erkekçe’de, Kargaşa Projesi’nin peşine düşen Seattle Polis Başkomiseri’nin yakalanıp tehdit edilmesinde, anlatıcının Marla’nın kaçarlarken kadın kılığına girme teklifini şiddetle reddetmesinde ve daha birçok sahnede gözümüze sokulurlar. Oidipus Kompleksi’nin kilit sembollerinden testisler, Freud’a göre, erkek çocuğun süperego ile ilk tanışmasında yarattığı hadım edilme kompleksinin merkezinde yer alır. Çocuğun annesine karşı duyduğu cinsel istek sebebiyle, babası veya bir başkası tarafından hadım edileceği korkusunu taşıyarak, topluma uyum konusunda ilk aşamayı tamamlayışını sembolize eder.[441] Yetişkin dönemde ortaya çıkan korkuların temelinde yer alır. Bilinçdışından doğan Tyler Durden’ın, bir tehdit unsuru olarak testisleri kullanması bu yüzden son derece mantıklıdır.

Uzay maymunları, kendisini bir ev ödevi olarak ortaya koymasını “büyük bir cesaret” (187) olarak niteleseler de, anlatıcı çoktan taşaklarından yakalanmıştır. Ne söylese, ne yapsa, hangi yeni emirleri yağdırsa da boştur artık. Kargaşa Projesi’nin çocukları, babalarını öldürecek/hadım edecek ve yollarına o olmadan da devam edebilecektir. Dövüş kulübünden beri planlanan senaryo sonunda gerçekleşmeye çok yaklaşmıştır. Ama uzay maymunlarının bir anlık gafletinden yararlanan anlatıcı, filme göre polis detektiflerinin, romana göre ise tamirci çocuk ve diğer uzay maymunlarının elinden kurtulmayı başarır. Ve ne yapması gerektiğini sorgulamaya başlar. Gölgenin bir kez daha ortaya çıkacağı muhakkaktır. Önemli olan o ortaya çıkmadan önce, Kargaşa Projesi’nin planladığı her ne eylem varsa hepsini durdurmaya çalışmak olmalıdır. Ama hepsinden önce, anlatıcı

Marla'yı hatırlar. "Sana kalan ne var ki?" diye kendi kendine sorduğu sorunun yanıtı bellidir: "Marla var. Her şeyin tam ortasında duruyor ama bundan haberi yok. Ve seni seviyor. O Tyler'ı seviyor. Onun için ikimiz aynı kişiyiz." (193)

Anlatıcı yapılması gereken ilk şey olarak, Marla'yı, onu tamamlayan ruh imgesini kurtarmayı belirlemiştir. Marla'dan önceki hayatını sevmiyordur. Tüketicidir. Kapana kısılmıştır. Nevrozlu bir hastadır. Ne yapmak istediğini bilmiyordur. Oysa şimdi her şey değişmiştir. Hayatı boyunca sorumluluklardan ve kontrolü elinde tutmaktan kaçmış olan anlatıcı, artık ipleri eline almak zorunda olduğunu anlamıştır. Hiçbir şeyi kurtaramasa ya da halledemese bile en azından Marla'yı kurtarmayı denemelidir. Sonuçta Marla'yı arar. Omuz Omuza Erkekçe'nin toplandığı yere gelmesini söyler. Marla onu terslese de dediğini yapar ve ilk kez karşılaştıkları yerde buluşmuş olurlar.

Marla bir hışımla destek grubunun toplandığı mekâna girdiğinde, ağzından şu sözler çıkmaktadır: "Seni göt yalayıcı orospu çocuğu… Sen adam öldürdün… Polisi aradım, her an burada olabilirler… Bugün seni birini öldürürken gördüm… Belediye başkanının geri dönüşümden sorumlu özel kalem müdürünü öldürdün… Zaten kanser falan de değilsin." (196) Marla'nın söylediklerine bakılırsa, Tyler hiçbir yere gitmemiştir. O halâ işbaşındadır. Son duyduğu haberlere göre patronu da öldürülmüştür. Kim bilir, belki bunun müsebbibi de kendisidir? Tyler'dır? Ya da her kimse işte odur… Anlatıcı, Marla'ya bütün bu olup bitenlere boş verip bir an önce kaçmaları gerektiğini, aksi takdirde Tyler Durden'ın ya da onun adamlarından birinin hem kendisini hem de Marla'yı öldüreceğini söyler. Marla "Bu söylediklerine neden inanayım ki?" diye sorduğunda ise sonunda her şeyi itiraf eder.

"Çünkü… Sanırım senden hoşlanıyorum." (197)

Aşk değildir bu. Ve bugüne kadar kendisine okutulan kitaplara, izlediği dizilere ve seyrettiği filmlere göre "yeterince banal bir [andır]". (197) Ama şimdi rahatlamıştır. Belki de Marla'ya karşı duyduğu bu hisleri aktarabilsin, ya da bundan sonsuza dek

kaçabilsin, diye yarattığı alter-egosuna artık gerek kalmadığını anlamıştır. Hayatında ilk defa gerçek bir yetişkin gibi bir ilişkiye başlayabilmek için adım atabilmiştir. Tyler'a veya başka biri olmasına gerek kalmamıştır. Yarattığı canavarın varoluş nedenlerinden en büyüğü ortadan kalkmıştır. Şimdi onunla yüzleşebilecektir. Hesap vakti gelip çatmıştır.

439. Andrew H. Soon Ng, "Muscular… s. 118.

440. Anlatıcının bu noktada yaşadığı şey, Carl Jung'un 'kendini-bilme' ya da 'öz bilgi' (*self-knowledge*) terimi ile bahsettiği şeyin paradoksal bir yansıması olarak kabul edilebilir. Jung'a göre, birey kendini bilmek için önce bilinçdışından gelen istekleri yerine getirmeye çalışacak ve ancak bundan sonra kendini 'gerçekleştirebilecektir'. Anlatıcının, Tyler Durden'dan duyduğu/ öğrendiği/koşullandırıldığı şeyleri yapmak konusunda başlarda duyduğu istek, bir çeşit kendini-bilme serüveni olarak adlandırılabilir. Oysa anlatıcı aslında tam da kendini-bildikten, yani nevrotik bir hayal ürününü takip ettiğini anladıktan sonra, bilinçdışından gelen istekleri reddetmeye başlayarak, 'gerçek kendi'-ni gerçekleştirme safhasına başlayacaktır. Carl G. Jung, *The Undiscovered Self*, R. F. C. Hull (çev.), Londra, Routledge, 1957/2006, s. 63-74.

441. André Green, *Hadım Edilme Kompleksi*, L. Kayaalp (çev.), İstanbul, Metis Yayınları, 1990/2004, s. 40-71.

XVIII

"Tyler'ın bildiği her şey zihnime doluşuyor" der anlatıcı. Bir sinema projektörünü nasıl çalıştıracağını, kapı kilitlerini nasıl kıracağını, sidik dolu parfüm şişesi hikâyesini, Paper Street'teki evi nasıl kiraladığını, ilk dövüşü, Marla'yla sevişmelerini, sendika başkanına kendisini nasıl dövdürdüğünü, Kargaşa Projesi'nin kuruluşunu, başka şehirlerdeki dövüş kulübü barlarına yaptığı gezileri, özel kalem müdürünün nasıl öldüğünü, her şeyi… Ve bir kez daha aydınlanır tüm hikâye:

"Tyler'ın neden ortaya çıktığını biliyorum. Tyler Marla'yı seviyordu. Onunla karşılaştığım ilk geceden beri, Tyler ya da benim bir parçam, Marla'yla birlikte olmanın bir yolunu arıyordu… Ve eğer Tyler Marla'yı seviyorsa… Ben Marla'yı seviyorum." (199)

İşte o anda, bu olup biten her şeyi ortadan kaldırmak amacıyla, son derece yanlış bir dürtüyle, kaseti başa sarmaya yeltenir. Önce Tyler Durden olduğunu anlama, sonra Kargaşa Projesi'ni kurma, daha sonra dövüş kulüplerini açma, Tyler Durden ile ilk kavga, Tyler Durden ile tanışma, Marla'dan hoşlanma, destek grupları, uykusuzluk… Yapacağı şey bellidir: Tyler'ı ortadan kaldırmak için önce kendisini ortadan kaldırması gerekmektedir. Marla'yı kurtarmak için. Dünyayı kurtarmak için. Terörden, şiddetten, kurbanlardan kurtulmak için. Kendini öldürmenin en güzel yolunun dövüş kulübünden geçtiğini düşünür anlatıcı. Görkemli bir final olacaktır bu. En yakındaki dövüş kulübüne gidecek ve ölene kadar kendini dövdürtecektir.

Bardan içeri girer. Girdiği anda onu ışıldayan gözlerle karşılayan ve kendisine "efendim" diye hitap eden adamların içinde bulur kendisini. Dövüşmek için sıranın kendisine gelmesini bekleyecek zamanı yoktur. Hemen kavgaya tutuşmaya başlar. Dövüştüğü ilk çocuğun dişlerini yerinden sökmesine izin vermiştir. Yerinden kopan dişler, diline saplanır. İkinci dövüşünün sonucu, köprücük

kemiklerinden birinin kırılmasıdır. Ve üçüncü dövüşe gelmiştir sıra. Karşısındaki çocuk şık bir kafakol hareketiyle sarıldığı anlatıcıya okkalı bir yumruk patlatır: “[Dişleri yanağının] iç tarafını delip geçinceye kadar.” (200) Dilinin yarısı yere düşünceye kadar. “Ve dövüş uzadıkça uzuyor, çünkü ben ölmek istiyorum” (201) der anlatıcı. Mazoşist anlatı bir kez daha devreye girer. Ve Tyler’ı öldürmeye çalışan şey, klişe bir deyimle, onu daha da güçlendirir. Anlatıcının mazoşist arzuları, gölgenin bir kez daha güçlenmesini sağlamıştır. Yediği her yumrukla kendini biraz daha kaybeder, kaybeder, kaybeder…

Uyandığında, Paper Street’teki evinde, odasında bulur kendini anlatıcı. Yatağının hemen yanı başında Tyler ayakta durmaktadır. “Alabildiğine yakışıklı, olanca sarışınlığı içinde tam bir melek. Yaşama azmi beni hayrete düşürüyor.” (202) Evde kendisi ve Tyler’dan/kendisinden başka hiçbir şey kalmamıştır. “Uzay maymunları yok olmuş. Her şey gitmiş. Kalça yağları, ranzalar, para. Özellikle de para. Geriye bir tek bahçe kalmış, bir de şu kiralık ev.” (203) Ve Tyler hiç değişmemiş bir şekilde, bir kez daha o hayranlık uyandırıcı vaizliğiyle anlatıcıyı ikna etmeye çalışır.

“Şu anda uğraşacağımız en son şey, senin şehitlik heveslerin” der Tyler, “senin büyük ölüm olayın”. (203) Anlatıcı çektiği acılardan dem vurup Tyler’a kendisini öldürmesi için yalvarsa da Tyler pes etmez. “Ölümün” der, “görkemli bir şey olması gerek… Şunu düşün: Dünyanın en yüksek binasının tepesindesin, Kargaşa Projesi bütün binayı ele geçirmiş. Camlardan dışarı dumanlar sızıyor. Sokaktaki kalabalığın üstüne masalar yuvarlanıyor. Senin sonun böyle olacak. Gerçek bir ölüm operası”. (203) Anlatıcıyı, planlarına uymaması halinde Marla’yı öldürmekle tehdit eden Tyler, sonunda amacına ulaşır. Birlikte arabaya binip Parker-Morris Binası’na giderler. En tepeye. Son on dakikaya girilmiştir artık. Her şey en başa döner. *Dövüş Kulübü*’nün başladığı yere.

“Gerçekten ölmeyeceğiz biz” (9) der Tyler. “Bu aslında ölüm değil… Biz efsane olacağız. Hiç yaşlanmayacağız… Bu bizim dünyamız artık… O eski insanlar öldüler.” (10-12) Yüz doksan

birinci katın tepesinde Tyler, anlatıcının ağzına bir silah dayamış şekilde beklerken, en aşağıda Kargaşa Projesi'nin Tahribat Komitesi "önüne çıkan her tarih kırıntısını yok [etmektedir]". (11) Tyler bir kez daha kendisini bastıran, zihnin ve insanlığın en derinlerinde tutan Tarih'ten öcünü almaya uğraşıyordur. Parker-Morris binası on dakika sonra burada olmayacak şekilde patlayıcılarla donatılmıştır. Temel kolonlarına plastik patlayıcılar sürülmüştür. Nitrogliserin içine katılmış talaş tozları. On dakika sonra bu bina çökecek, içinde bulunan iki –"Tanrı'nın bakışıyla… tek bir" (203)– adam ile birlikte ulusal müzenin üzerine yıkılacaktır. Tarih'in kalıntılarını, uygarlığın en değerli parçalarını, geçmişin izlerini tamamen ortadan kaldıracaktır. Tarih'e dair ne varsa birer örneğini içinde barındıran bu binanın yıkılışı, sembolik açıdan Tarih'in de sonunu getirecektir.

"Müzeler de, müzeleştiren hayal gücü de köklü bir şekilde siyasaldır… Müze… son dönem sömürgeci devletin kendi mülkü üzerindeki düşünme tarzını aydınlatıyor".[442]

Modern hegemonyanın hafızası olarak görev yapan müzenin yıkılışı, hegemonun da yıkılışına zemin hazırlayacaktır. Tüketimin pohpohladığı biriktirmenin, zamanı ve mekânı biriktiren hafızasına ket vurulacaktır. Ezenlerin ezilenlerden (ç)aldıkları tüm parçalar, yeniden ait oldukları yere, sokaklara dağılacaktır. Tarih yeni baştan yazılmak için yepyeni bir sayfaya kavuşacaktır. Uygarlık ve mutsuzluk tuzla buz olacaktır. Tyler Durden bir kez daha kazanacaktır.

Ama Marla, her şeyi bir kez daha mahveder.

Çünkü üçüncü bölümde alıntılan Slavoj Žižek'in tanımına göre Marla, artık itiraf edebiliriz ki, *Dövüş Kulübü*'nün *femme fatale*'idir. Žižek'in söylediği gibi, yalnızca bir *femme fatale* için şu iki tavırdan birini seçer erkek kahraman: "Ya 'arzusundan vazgeçer', kadını reddeder ve hayali, narsisist kimliğini yeniden kazanır… ya da semptom olarak kadınla *özdeşleşir* ve intiharı andıran bir eyleme girişerek kaderiyle buluşur".[443]

Yüz doksan birinci katın tepesinde, çatının tam diğer ucundan bağırır Marla: "Bekle". Ve o ses duyulduğu anda, Tyler yok olur.

Şimdi yalnızca elinde kendi ağzına doğrulttuğu silahla duran anlatıcı vardır. “Peşinden geldik” der Marla, “gruptaki herkes burada. Bunu yapmak zorunda değilsin. Silahı bırak”. Marla peşine bağırsak kanserlileri, beyin parazitlileri, melanomalıları, veremlileri, taşaksızları takmış, anlatıcıya doğru yaklaşmaktadır. Dıştakiler yine bir araya gelmiş, anlatıcıyı kurtarmaya çalışmaktadır. Toplumun kusmukları. Yarasız et parçaları. Umutsuzluk ve başarısızlık günahlarını işlemişler. Kaybedenler. Ölüme doğru koşanlar. Hepsi bir araya gelmiş ve bir kez daha anlatıcıya huzur vermeye çalışmaktadır. “Bırak sana yardım edelim” (204) diye haykırmaktadırlar. Marla seslenmektedir ona: “Âşık falan olduğundan değil… ama sanırım ben de senden hoşlanıyorum… Senden [Tyler’dan değil]… Aradaki farkı biliyorum.” O anda söyler anlatıcı yalnızca iki seçeneği olduğunu: Ya vazgeçecektir Marla’dan, reddedecektir onu ve hayali, narsisist kimliğini yeniden kazanıp Tyler’a geri dönecektir… ya da onunla özdeşleşecek, yalnızca kendini değil, Marla’yı korumak için intiharı andıran bir eyleme girişerek kaderiyle buluşacaktır.

Ve anlatıcı da…

442. Benedict Anderson, *Hayali…* s. 198-204.

443. Slavoj Žižek, *Yamuk...* s. 96.

Bölüm 6 - İki Farklı Final, Psikolojik Yarılma ve Dövüşün Sonu (mu?)

I

"Sonra, hiçbir şey. Hiçbir şey patlamıyor. Silahın namlusu sağlam yanağımın içinde, Tyler, diyorum, nitroyu parafinle karıştırdın, öyle değil mi? Parafin asla işe yaramaz. Bunu yapmak zorundayım… Ve tetiği çekiyorum." (205)

Dövüş Kulübü, finaline böyle ulaşıyor. Anlatıcının mazoşizmi, başına açtığı onca işten sonra yine anlatıcıyı kontrolü altına alıp Marla'nın varlığına ve itiraf ettiği sevgisine rağmen, bir kez daha galip geliyor. Anlatıcı, Chuck Palahniuk'in bir röportajında söylediği şekilde, "yeni bir şey yaratmanın, var olan bir şeyi yıkmaya bağlı olduğu"[444] fikrine sadık kalıyor. Kim bilir belki de onu hasta eden dış dünyaya ve süperegoya bir kez daha teslim olacak olmanın verdiği korkuyla hareket ediyor, belki de böylesi bir teslim oluşun olası kötü sonuçlarına, Orwell veya Huxley tarafından çizilmiş bir dünya/gelecek portresine katlanamayacağını düşünüyor. Düzenden kaosa, kaostan düzene ve en sonunda da deliliğe varan hayat yolculuğunun bir sonraki adımından kaçıyor. Ve tetiği çekiyor.

Dövüş Kulübü, çok fazla başyapıta nasip olmayan bir biçimde, iki farklı ve beğenilen sona sahip bir hikâye. Bunda hiç şüphe yok ki, bu satırların yazarı dahil, çoğu insanın *Dövüş Kulübü* hikâyesiyle ilk kez David Fincher ve Jim Uhls'un senaryolaştırdıkları film aracılığıyla tanışmalarının payı büyük. Her ne kadar toplamda yirmi milyon doların üzerinde bir gişe zararı elde etmiş olsa da,[445] *Dövüş Kulübü*, üzerinden geçen on yıldan fazla bir zaman dilimi içinde, kült bir film statüsüne ulaşmış ve yazarı Chuck Palahniuk'i çok satan yazarlardan biri haline getirmiş durumdaysa, bunda filmin görsel ve kurgusal çekiciliğinin başarısı kesinlikle yadsınamaz. Bu nedenle, *Dövüş Kulübü*'nün sonunu film üzerinden tartışmaya başlamak da çok yanlış olmayacaktır.

Önceden de belirtildiği gibi Fincher ve Uhls'un yazdıkları

senaryo, anlatıcı ile Tyler Durden arasındaki ilişkiyi doğrudan bir Tarih hesaplaşması olarak göstermek yerine, onu bir tüketim kültürü ve kadınsılaştırıcı Amerikan toplumu eleştirisi olarak sunar. Bu nedenle, hem Kargaşa Projesi'nin entelektüel terörizminin içeriği hem de anlatıcının Tyler Durden'ın kendi halüsinasyonu olduğunun farkına varışı, romandaki kadar ayrıntılı işlenemez. Filmin sonu da, bu indirgenmiş anlatının çizdiği çerçevede yansıtılmak zorunda kalmıştır.

Buna rağmen film, finaline ulaşmadan hemen önce, izleyicilere romanda yer almayan bir anlatıcı-Tyler Durden kavga sahnesi hediye eder. Romanda Tyler'dan kurtulmak için kendini öldüresiye dövdürmek amacıyla en yakın dövüş kulübüne giden anlatıcı, filmde çok daha *yumuşak* bir çözüm yolu seçer: kendini en yakın karakola teslim etmek. Oradaki polislere ve hatta komiserlere yasadışı terörist bir örgütün kurucusu olduğunu ve yakında şehirde büyük terörist eylemlerin yapılacağını anlatır. Daha önce de değinildiği gibi, Kargaşa Projesi filmde bir defa daha 'terörist organizasyon' seviyesine indirgenmiştir. Ancak bu noktada anlatıcının hesap edemediği bir şey yaşanır. O ana kadar neredeyse tüm ülkeyi etkisi altına alan dövüş kulüpleri ve Kargaşa Projesi için kurulan ordu, polis teşkilatını da etkilemeye başlamıştır. Anlatıcının Kargaşa Projesi planlarını ihbar ettiği polislerin çoğunun, bunlardan zaten haberi vardır. Hatta onlar da olan bitenin bir parçasıdır. Anlatıcının bastırıldıkça güçlenen gölgesi yine anlatıcıdan önce davranmış ve polislere böyle bir durum gerçekleşirse ne yapmaları gerektiğini önceden emretmiştir: testislerin kesilmesi.

Hadım ediliş.

Ancak anlatıcı bir kez daha polislerin bir anlık boşluğundan yararlanıp kaçmayı başaracaktır. Şimdi yapacağı şey, Paper Street'teki evinde bulduğu imha planlarına göre yıkılması öngörülen binalara gidip bu yıkımları kendi başına durdurmak olmalıdır. Bu binalardan ilkinde, Tyler Durden karşısında beliriverir. Anlatıcının planları bozmak için öncelikle üstesinden gelmesi gereken kişi, zekasına, planlarına ve cesaretine hayran olduğu Tyler Durden'dır.

Anlatıcı hâlâ süperegonun ve dış dünyanın etkisi altında olduğundan Tyler'a bunu yapmamaları gerektiğini anlatmaya çalışsa da, çabaları boşunadır. Gölge, egoyu etkisi altına almıştır. Ve dövüş başlar. Bulundukları binanın garajındaki minibüse saklanmış bombaları imha etmeyi dener ama Tyler yine kontrolü devralır. Anlatıcının patlayıcı ile dolu minibüse ateş etmesi onu korkutmuş olsa da –ki hayatta kalma içgüdüsü idin başlıca motivasyonları arasındadır–, koşturmacalardan bitap düşmüş anlatıcı, Tyler'a bir kez daha teslim olur. Anlatıcının polislerden kaçarken elinde kalan silah, artık Tyler'ın ellerindedir.

Şimdi Tyler ile anlatıcı, patlamaların yaşanacağı o görkemli manzarayı izlemek için, çevre binalardan birinin en üst katında, uzay maymunlarının getireceği biraları ve çerezleri beklemektedir. Tyler, anlatıcının ağzına soktuğu silahla bir kez daha etkili vaazlarından birini verir. Anlatıcı ona her şeyi durdurması için yalvarır ama elinden bir şey gelmez. Ta ki, uzay maymunları tarafından zorla alıkoyulup bulundukları binaya doğru sürüklenen Marla'yı görene kadar. Marla'nın varlığı, tıpkı romandaki gibi, anlatıcının egosunu güçlendirmesine yardımcı olur. Anlatıcı bir anda daha net düşünmeye başlar. Aslında Tyler'ın elinde gözüken silah kendi ellerindedir. Onu sandalyeye bağlayan kendisidir. Orada, yalnızca o vardır. Ve yapması gereken şey bellidir. Mazoşist anlatı bir kez daha devreye girer ve anlatıcı, Tyler'dan kurtulmak için yanağına doğrulttuğu silahın tetiğine basar.

Silahtan çıkan kurşun anlatıcının yanağını delip dışarı çıktığı anda, kafasından dumanlar tütmekte olan Tyler Durden yere yığılır. Tyler ölmüştür. En azından, o an için. Anlatıcının intihar eylemi işe yaramış gibi gözükmektedir. Artık bir amacı kalmayan id, ortadan kaybolmuştur. Tyler yere yığıldığı anda içeriye Marla'yı zapt etmeye çalışan uzay maymunları girer. Anlatıcının yanağından akan kanları gören uzay maymunları ve Marla panikler. Anlatıcı eliyle her şey yolunda işareti yapar ve uzay maymunlarına kendisini aşağıda beklemelerini söyler.

Şimdi Marla ile anlatıcı, şehrin devasa binalarının, gökdelenlerin,

tüketim ve finansın yönetim merkezlerinin apaçık görüldüğü o yüksek binanın en üst katında baş başa kalmıştır. Marla ne olduğunu anlamaz gözlerle anlatıcıya bakarken, *Pixies*'in "Where Is My Mind?"ı eşliğinde, binalar patlamaya başlar. Etkileyici bir müzik eşliğinde, romantik bir film izleyen sıradan bir çift gibi, anlatıcı ile Marla el ele tutuşup oluşan bu manzarayı izlemeye koyulur. Tüm o finans merkezleri, tüketim markalarının karargâhları, modern hayatın can damarları bir bir patlamaktadır. Anlatıcı Marla'ya döner ve "Beni hayatımın çok yanlış bir zamanında tanıdın" der. Tam o sırada, yıkılan binalar, el ele tutuşmuş bir çift, birbirine aşkla bakan iki çift göz ve romantik sözcükler arasında, araya sadece bir tek mükemmel an için koca bir penis resmi girer. Kim bilir belki Tyler hiç ölmemiştir? Belki halâ makinistlik işinden para kazanmaya, insanları şaşırtmaya çalışıyordur? Belki bu sadece bir yanılgıdır? Belki anlatıcı halâ rüya görüyordur? Ve belki her şey daha yeni başlamıştır?

444. Richard Speer, "The Bogeyman: Portlander Chuck Palahniuk Sings A Dark Lullaby", *Willamette Week Online*'da yayımlanan röportaj, Eylül 18, 2005, http://www.wweek.com/portland/article-1318-the_bogeyman.html

445 Box Office Mojo, http://www.boxofficemojo.com/movies/?page=main&id=fightclub.htm

II

Jeffrey Sartain'e göre, filmin sonunda anlatıcıyı oynayan Edward Norton'ın vücut dili, Marla'yı her şeyin iyi olacağına, psikozundan kurtulduğuna ve kendilerini güzel bir geleceğin beklediğine ikna eder bir duruş sergilemektedir.[446] Ona göre, Tyler bir daha geri dönmemek üzere eski yerine, bilinçdışının en derinlerine gömülmüştür. Henry Giroux, *Dövüş Kulübü*'nün sonunda, bireysel ayaklanmanın ve terörizmin görkemli galibiyetinin resmedildiğini söyler.[447] Suzanne Clark, Giroux'ya katılmasa bile, Tyler Durden'ın ölümüne rağmen bir efsane olarak adlandırılacağını, çünkü onun Reagan-dönemi Rambo filmlerinin aksine, fiziksel şiddet ile değil, zihinsel bir güç ile galip geldiğini belirtir.[448] Binaların yıkılışı yalnızca materyal dünyanın sembollerinin yerle bir olması değil, simülakrların ve zihinlerin de alt üst oluşudur. Slavoj Žižek için de film benzer bir sona sahiptir. Anlatıcının mazoşist anlatısı, Tyler Durden'ın yetenekleri ile birleşerek "gerçekleştirilmiş bir ütopya"[449] ortaya çıkarmayı başarmıştır. Bu yıkıcı bir distopyanın değil, devrimci bir ütopyanın hikâyesidir. *Dövüş Kulübü*'nü *Bin Dokuz Yüz Seksen Dört*'ten, *Cesur Yeni Dünya*'dan, *Fahrenheit 451*[450]'den, *The Lord of the Flies* [Sineklerin Tanrısı][451]'ndan (1954) veya *Mbl [*Biz][452]'den (1921) ayıran, işaret ettiği bu zihinsel devrimin ta kendisidir.

Oysa iş, *Dövüş Kulübü* romanının finaline gelince, her şey bir anda karman çorman olur. Bunun başlıca nedeni, Chuck Palahniuk'in, gelecekte yayımlanacak romanlarının bazılarında (*Survivor* [Gösteri Peygamberi], *Görünmez Canavarlar* veya *Lullaby* [Ninni]) olduğu gibi, *Dövüş Kulübü*'nde de muğlak bir sonu tercih etmiş olmasıdır. Bir başka deyişle, romanın sonunda anlatıcıya ne olduğu, Tyler Durden'ı halâ görüp görmediği, Kargaşa Projesi'nin sonlandırılıp sonlandırılmadığı ve Marla Singer'ın

anlatıcı ile ilişkisinin ne durumda olduğu cevaplanmaz.

Palahniuk'in yazdığı son bölüm, anlatıcının şu sözleri ile başlar:

"Tanrı Babamın evinde pek çok konak var. Tetiği çektiğimde, tabii ki öldüm ben. Yalancı. Ve Tyler da öldü… Cennette her şey beyaz üstüne beyaz. Uydurukçu." (206)

Anlatıcının bu kendini yalanlayan dili olmasa, onun Marla'nın varlığına ve itiraf ettiği sevgisine rağmen çektiği tetiğin kendisini öldürdüğüne ve öldükten sonra da cennete gittiğine ikna olmamız zor olmayabilirdi. Ama görünen o ki, işin aslı ölüp de cennete gitmekten *biraz* farklıdır.

Bazıları halâ anlatıcının cennetten seslendiğine inanıyor olsa da[453] Kargaşa Projesi mutlu sona ulaşamamış, anlatıcı görevliler tarafından yakalanıp akıl hastanesine yatırılmıştır. Anlatıcının gördüğü beyazlıklar, hastanenin duvarlarını; ses çıkarmayan lastik pabuçlar giyen görevliler, hasta bakıcıları; "Eski Ahit'ten çıkmışa [benzeyen]" (207) ve vardiyalı çalışan melekler, hemşireleri; ve ona sorular sorup verdiği cevapları dinleyen *Tanrı Baba* da, doktoru temsil etmektedir aslında. *Dövüş Kulübü*'nde bir kez daha baba göndermesi ile otorite anlatılmaya çalışılmaktadır.

Baba. Tanrı. Uygarlık. Tarih.

Anlatıcı, şu anda Tanrı'nın karşısında oturup onun sorularını yanıtladığına göre, anlaşılan o ki, Kargaşa Projesi amacına ulaşamamıştır. Tarih, anlatıcının bildiği şekilde devam etmektedir. Ve Tarih'in doktrinleri halâ aynıdır. Tanrı, anlatıcıya sorar:

"Neden? Neden bu kadar çok acıya sebep oldun? Her birinizin kutsal, eşsiz bir kar tanesi olduğunu anlayamadın mı? Eşi bulunmaz eşsizlikte, eşsizin de eşsizi bir kar tanesi olduğunu göremedin mi? Hepinizin sevginin tezahürleri olduğunu anlamıyor musun?" (207)

Tyler Durden'ın söylediklerinin tam tersini anlatıyordur Tanrı. Kültür endüstrisinin tekrarladıklarını. Nevrotik topluma yol açan kafa karıştırıcı güzelliklerden bahsediyordur. Herkesin ayrı bir özelliğinden, güzelliğinden, eşsizliğinden dem vurup onu yine herkesin mutsuz olduğu oyunun içine gönderecektir. *İyileşmek* diyeceklerdir buna. *Normale dönmek. Düzelmek. Eskisi gibi olmak.*

Hallerine *şükredecektir* anlatıcının durumuna bakanlar. İçlerindeki *şeytanın* çıkması için dua edeceklerdir. Tanrı'dan kimseye böylesi bir *ceza* vermemesini dileyeceklerdir. Her şey yine *yoluna* girecektir. Mutluluk yakındadır. İçimizdedir.

"Ama" der anlatıcı, sanki Tyler Durden'ın sözleri ile Tanrı'nınkileri harmanladığı monoloğunda, "Tanrı bu meselede tamamen yanılmaktaydı. Bizler eşsiz değiliz. Süprüntü ya da pislik de değiliz. Biz sadece biziz. Biz sadece biziz ve hayatta başımıza gelenlerin bir nedeni yok". (207)

İşte burada Chuck Palahniuk'in varoluşçu bakış açısı ortaya çıkar: "Biz sadece biziz." Başımıza gelenlerden, dileklerimizden, etrafımızda olup bitenlerden, diğer insanlardan, ailelerimizden, arkadaşlarımızdan, toplumdan, televizyonda gördüklerimizden, internette şahit olduklarımızdan, üzerimizdekilerden, isimlerimizden, işlerimizden, banka hesaplarımızdan, aşklarımızdan, sözcüklerimizden ve umutlarımızdan apayrı ve bir o kadar da tüm bunların toplamı ve ortalamasıyız. Herkesten farklı olduğumuz kadar herkesle aynıyız. Biz sadece biziz. Tekil ve çoğul. Bireysel ve toplumsal. Farklı ve aynı. Gerçek ve simülasyon. Anlatıcı ve Tyler Durden.

Marla *aşağıda* kalmıştır. Evinde. Muhtemelen Regent Otel'de. Arada sırada mektuplar yazar anlatıcıya. "Bir gün [onu] geri götüreceklermiş" (208), öyle der. O her ne demekse.

Ama anlatıcı henüz hazır hissetmiyordur kendisini. "Neden derseniz" (208) istemiyordur işte. Korkuyordur. Emin olamıyordur. Gördüklerine, duyduklarına anlam veremiyordur. Birileri yaklaşıyordur yanına bazen. Gözleri morarmış birileri. Alınlarına dikiş atılmışlar. Kolları alçıdakiler. Ona hizmet edip selam veriyorlardır. Göz kırpıyorlardır. "Efendim" diyorlardır. "Bay Durden" diyorlardır. Gözlerindeki hayranlık parıltılarıyla, kulağına fısıldıyorlardır:

"Sizi özlüyoruz, Bay Durden…

Her şey planladığımız gibi yürüyor…

Medeniyeti altüst edeceğiz. Dünyayı daha iyi bir yere çevireceğiz.

Aramıza geri dönmenizi dört gözle bekliyoruz.” (208)

446. Jeffrey A. Sartain, “‘Even… s. 43.

447. Henry A. Giroux, “Private… s. 23.

448. Suzanne Clark, “Fight Club: Historicizing the Rhetoric of Masculinity, Violence, and Sentimentality”, *Journal of Advanced Composition*, 21 (2), 2001, s. 418.

449. Slavoj Žižek, “The… s. 122.

450. Ray Bradbury, *Fahrenheit 451*, Z. Kayalıoğlu ve K. Kayalıoğlu (çev.), İstanbul, İthaki Yayınları, 1951/2007.

451. William Golding, *Sineklerin Tanrısı*, M. Urgan (çev.), İstanbul, İş Bankası Yayınları, 1954/2001.

452. Yevgeni İ. Zamyatin, *Biz*, F. Tülek (çev.), İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 1921/1996.

453. “The Cult”, http://chuckpalahniuk.net/forum/1000010/fight-clubs-ending-what-actually-happened

III

“Burjuvanın yaşamı iş ile özel hayat, özel hayatı gösteriş ile mahremiyet, mahremiyeti de evliliğin asık suratlı birlikteliği ile tamamıyla yalnız olmanın, yani kendisinden ve herkesten kopuk olmanın acı tesellisi arasında gidip gelir. Böylece burjuva… dostluğu ancak [toplumsal temas] olarak, yani içsel bakımdan birbirine kayıtsız insanların toplumsal teması olarak düşünebilen büyük şehir sakinine dönüşmüştür… Kahraman-modellerine karşı beslenen sevgi, insana nefes aldırmayan öykünme sayesinde nihayet bireyselleşme çabasından kurtulmuş olmanın verdiği gizli tatminden beslenmektedir. Bu kendi içinde çelişkili ve dağılmakta olan kişinin, varlığını kuşaklarca sürdüremeyeceği, sistemin bu türden bir psikolojik yarılma nedeniyle yıkılacağı ya da insanların bireysellik yerine yalan dolanla ikame edilen bu türden bir şablona artık katlanmayacağı konusunda herhangi bir umut beslemek boşunadır”.[454]

Theodor Adorno ve Max Horkheimer’in 1944 yılında yayımladığı *Aydınlanmanın Diyalektiği* başlıklı kitaptan alınmış bu paragraf, yazıldığı zamanın ruhunun, toplumun duyarlı kesimlerine beraberinde getirdiği umutsuzluk içinde kaleme alınmış. Yazarlar, dönemin ruhunu ve hayal kırıklığını anlatmak için burjuva bireyden bahsediyorlar. Yalnız kalmış bir bireyden. İşi ile özel hayatı arasındaki farksızlığın acısını yaşayan bir bireyden. Toplumla temas etmeyen bir bireyden. Birbirine kayıtsız insanların olsa olsa bir güruh oluşturabildiği bir dünya zamanında yaşamaya çabalayan bir bireyden. Tüketerek, model olarak gösterilen insanlara, fırsatlara ve konumlara ulaşmaya uğraşan bir bireyden. Bireyselleşme çabasından sıyrıldığını sanan bir bireyden. Herhangi birinden. Ve bu insanlığından kopmuş bireyin ve bireyciliğin daha uzun zaman (belki de ilelebet) kendinden şüphe duymayacağını söylüyorlar.

İçinde bulunduğu uyuşturan koşulları sorgulamayacağını, bir şeyleri değiştirecek bir devrime kalkışmayacağını ve belki de bunları aklına bile getirmeyeceğini öngörüyorlar. Bunlar için gerekli psikolojik yarılmanın artık mümkün olmadığını, çünkü hegemon kültürün artık yalnızca vücutlara değil, zihinlere ve ruhlara da hükmettiğini belirtiyorlar. Çıkış yok, diyorlar.

Chuck Palahniuk'in *Dövüş Kulübü*, Adorno ve Horkheimer'in bu umutsuz tablosunu anlatıyor aslında baştan sona. Onların burjuva bireyinin yerine anlatıcıyı koyuyor. Anlatıcının hikâyesiymiş gibi, bize bizim hikâyemizi anlatıyor. Terry Lee'nin yazmış olduğu gibi, iki düzeyde işlev görüyor *Dövüş Kulübü*: sosyolojik ve psikolojik.[455] Chuck Palahniuk, romanın ilk yarısını anlatıcının yaşamına ayırarak, içinde yaşadığı ve dışarıdan gözlemlediği dünyanın sosyolojik eleştirisini yapıyor. İnsan olmanın gerektirdiği iletişim, üretim, aşk, mutluluk gibi tüm özelliklerini kaybetmiş anlatıcı figürü ile gerçekte kendini ve çevresini anlatıyor. "İnsanlar kitaplarımı benim için yazıyor"[456] derken, aslında *Dövüş Kulübü*'nde anlattığı en absürd hikâyeleri bile, çevresindekilerden duyduğunu anlatmak istiyor. Bir başka kitabında, yanına yaklaşıp "Margaret Thatcher'ın benim spermimi yemişliği vardır… en az beş defa"[457] diyen bir garsonun varlığından bahsediyor. O, herkesin hikâyesini anlatıyor. Tekil ve çoğul. Bireysel ve toplumsal. Farklı ve aynı. Gerçek ve simülasyon. Anlatıcı ve Tyler Durden.

Yalnızca kapitalizmin, neo-liberalizmin, tüketiciliğin ve insan hayatını hiçe sayan ideolojilerin eleştirisini yapmakla kalmıyor Palahniuk; yabancılaşmadan, türünden uzaklaşmadan, yaratıcı aktivitenin kaybından, nevrotik kültürden, tüketim toplumundan, acımasız hegemondan, gözlemleyen ile gözlemlenenin, özne ile nesnenin yer değişiminden ve en az onlar kadar önemli olan insanın kapana kısılmışlığından dem vuruyor. Onu, bu eleştirileri yapan diğer yazarlardan farklı kılan ise hiç şüphesiz üslubu ve yarattığı karakterler oluyor. Tüm bu sayılanlar ne kadar acımasızsa, Palahniuk de okuyucusuna karşı o kadar acımasız oluyor. İnsanın midesinin kaldıramayacağı, zihninin köşesinden geçiremeyeceği,

ifade etmeye çekineceği sahneleri en ince detayına kadar anlatmaktan geri durmuyor. Aktarmaya çalıştığı toplum ne kadar sert yumruk atıyorsa bireylere, o da ona sert yumruklarla karşılık vermeyi yeğliyor. Bu yüzden *Dövüş Kulübü*'nün ilk etapta basılmasını bile beklemiyor: Tıpkı daha önce yazdığı *Görünmez Canavarlar*'da olduğu gibi, *Dövüş Kulübü*'nün, basılması için gönderildiği tüm yayınevlerinden ret kararı alacağını düşünüyor.[458]

Ama bazen mucizeler oluyor. Tıpkı anlatıcıya olduğu gibi.

Dövüş Kulübü'nün ikinci yarısında, Palahniuk sosyolojik açıdan yerin dibine batırıp hiçbir çıkış yolunun olmadığını gözlemlediği modern toplumda, Adorno ve Horkheimer'in *olmaz* dedikleri *psikolojik yarılma*'nın gerçekleşip gerçekleşmeyeceği üzerine kafa patlatıyor. Bunu yaparken de, gerçek bir psikolojik yarılmayı kullanıyor: psikoz. Palahniuk'in yazı dilindeki ironi buraya da sıçrıyor ve bizzat toplumun uyuşturup hasta ettiği anlatıcı karakteri, ruhsal rahatsızlığının sonucu olarak aynı topluma/kültüre savaş açıyor.

Bunu yaparken, insan psikolojisinin iki *baba*'sından, Carl Jung ve Sigmund Frued'dan, sonuna kadar yararlanmayı seçiyor. Önce anlatıcının âşık olmasını bekliyor. Palahniuk, belki de edebiyat tarihinde ilk defa aşkı, kişiliğin farkına varmak şeklinde ama mümkün olduğunca üstü kapalı bir biçimde tanımlamış oluyor. Marla Singer karakterinden önce kendinden vazgeçmeye çalışan, hatta bunu yaparken huzur bulan anlatıcı, Marla ile birlikte kişiliğini ve kişiliğinin ona yaşattığı acıları yeniden çekmeye başlıyor. Aşk acısına antidepresan yazan modern aşk doktorlarına küfrü basıyor.

Ama anlatıcı, şerefli bir üyesi olduğu toplumun kurallarından dışarı çıkamıyor. Marla Singer'ın temsil ettiği anima arketipi ile baş edebilmek için bilinçdışının derinliklerinden/idden gölge arketipini yaratmak zorunda kalıyor: Tyler Durden. Tyler, anlatıcının olmak isteyip de olamadığı ve yapmak isteyip de yapamadığı her şeyi temsil eden bir karakter olarak inşa ediliyor. Tüketim toplumuna, kültür endüstrisine ve kadınsılaştıran hegemonyaya karşı dimdik ayakta duruyor. Hepsini içine alan uygarlığa ve Tarih'e karşı çıkıyor.

Tehditler savuruyor. Ama hepsinden öte, Marla’nın anlatıcının zihninde yarattığı Kierkegaardcı ‘kaygı’ya yanıt oluyor. Mazoşist anlatının yön verdiği anlatıcı, “ruhundaki savaşı”[459] (*psychomachia*) önceleri ancak *ölerek*, ya da egosunu kaybederek, yok edebileceğine inanırken; Tyler ile birlikte kendini *değiştirerek*, ya da bir alter-ego yaratarak, savaştan galip çıkmayı arzular hale geliyor.

Chuck Palahniuk bu psikolojik yarılmanın kuramsal altyapısını Freud’un toplumsal psikanalitik çalışmaları ile kuruyor. Amerikan toplumu özelinde modern toplumu, babasız ve annesel süperego doğrultusunda hareket eden bir toplum olarak betimliyor. Bu toplumda tüketimin, basit sanatların, kadınsılaşmanın, gösteri dünyasının yüceltilmesinin nedenlerini, bu iki faktöre bağlıyor. Ancak daha önemlisi Palahniuk de, tıpkı Freud gibi, modern uygarlığın bireylerin mutsuzluğu üzerine kurulu olduğuna inanıyor. Tyler Durden, mutsuzluğun ortaya çıkmasına neden olan haz ilkesi ile gerçeklik ilkesi arasındaki ilişkiyi tersine çevirmeyi salık verdikçe, insanın içindeki öfkeyi üreten modern uygarlıktan (Tarih’ten) intikam almanın yollarını göstermiş oluyor.

“Peki insan neye öfkeleniyor? Bunda kuşku yok: kendi türünün çöküşüne”.[460]

Palahniuk, Tyler Durden üzerinden betimlediği uygarlık sosyopatolojisinde yine sert üslubundan taviz vermiyor. Zihinsel terörizmini inşa ediyor. Şiddeti hegemonun kurumlarının (ya da elitlerin/yönetenlerin) elinden alıp uygarlık karşıtı bir grubun (ya da halkın/yönetilenlerin) eline vermekten çekinmiyor. Mutluluk reçetesini, gerçek bir kimliğe sahip olma arayışında buluyor ve kimlik tanımını da fark edilirliğe bağlıyor. Herkesin ve her şeyin birbirinden bu kadar uzak ama aynı zamanda da birbirine bu kadar benzer olduğu modern toplumda fark yaratmanın her türlü yolunun savunusunu yapıyor. Buna şiddet dahil olsa bile.

Tyler Durden’ın entelektüel şiddeti aracılığıyla tüm toplumdan alınan öç, önce iki kişi arasındaki kavgadan yayılıp *dıştakilerin* bir araya geldiği dövüş kulüplerine, oradan da hedefinde uygarlığın tasfiyesi olan Kargaşa Projesi’ne uzanıyor. Tyler bir kişinin

kahramanı olmaktan, binlerce insanın kahramanı ve umudu olmaya evriliyor: yeni bir özgelişimden, yeni bir soygelişime.

Ancak tam da her şey yolunda gidiyor, Adorno ve Horkheimer'in umutsuzlukla reddetmek zorunda kaldığı psikolojik yarılma bütün bir topluma yayılıyorken, toplum bir kez daha devreye girip alter-ego ile süperego dengesini, süperego lehine bozmaya uğraşıyor. Anlatıcı psikozunun farkına vardığında, yeniden korkuya kapılıp tüm bu şiddet için suçluluk duygusu hissetmeye başlıyor. Ona bugüne kadar öğretilenlere, inandıklarına ve ahlaki normlara karşı gelmek istemiyor. Bir *femme fatale* olarak Marla'yla özdeşleşip onu korumak istiyor. Bunu yapmazsa, Tyler'a geri döneceğini biliyor. Bu yüzden de bir karar veriyor. Tyler Durden, anlatıcının kahramanıyken bir anda hasta beyninin yarattığı bir halüsinasyon olarak kalıveriyor. Binalar patlamıyor, uygarlık yıkılmıyor, Tarih başa sarılmıyor ve anlatıcı Marla'yla birlikte geçireceği hayata ulaşamadan akıl hastanesine kaldırılıyor.

Uzun sözün kısası, Palahniuk'e göre de, Adorno ve Horkheimer haklı çıkıyor. Modern birey, gelebildiği yer her ne olursa olsun, bir yerden sonra hegemon kültüre ve onun yarattığı topluma teslim oluyor. Psikolojik yarılma, en azından şimdilik, yalnızca halüsinasyonlarda, hayallerde, rüyalarda kalıyor. Umut başka bahara erteleniyor. Belki de hiç gelmeyecek bir bahara.

Ama Chuck Palahniuk, bu ilk romanıyla, "arzu adına, devrim adına ya da biçimlerin özgürleşmesi adına köktenci bir eleştiri [olasılığının]"[461] halâ mevcut olduğunu kanıtlarken, insanlara hiç olmazsa şunu hatırlatmış oluyor:

"Bizler kaos olarak gördüğümüz, bir felaket olarak adlandırdığımız şeylerle barışmak ve onları kabul etmek zorundayız. Çünkü yalnız bu şeyler sayesinde kurtarılabilir ve kendimizi değiştirebiliriz. Felaketleri memnuniyetle karşılamalı ve her zaman kendilerinden kaçtığımız şeyleri mutlulukla kabul etmeliyiz. Çünkü sadece bu şeylerde, başka hiçbir yerde ve hiçbir şeyde bulamayacağımız kurtuluş umudunu bulabiliriz".[462]

454. Theodor W. Adorno ve Max Horkheimer, *Aydınlanmanın…* s. 207.

455. Terry Lee, "Virtual… s. 420-421.

456. Ron Hogan, "Chuck Palahniuk", *Beatrice*'te yayımlanan röportaj, Aralık 2000, http://www.beatrice.com/interviews/palahniuk/

457. Chuck Palahniuk, *Stranger…* s. 212.

458. Stuart Jeffries, "Bruise Control", *The Guardian*'da yayımlanan makale, Mayıs 12, 2000, http://www.guardian.co.uk/books/2000/may/12/fiction.chuckpalahniuk

459. Christina Angel, "This Theatre of Mass Destruction: Medieval Morality and Jacobean Tragedy In Palahniuk's Novels", C. Kuhn ve L. Rubin (der.), *Reading Chuck Palahniuk: American Monsters and Literary* Mayhem, Londra, Routledge, 2009 içinde, s. 49.

460. Friedrich Nietzsche, *Putların…* s. 86.

461. Jean Baudrillard, *Kötülüğün…* s. 16.

462. Geoffrey Kleinman, "Chuck Palahniuk: Author of Fight Club", *DVDTalk*'ta yayımlanan röportaj, 2000, http://www.dvdtalk.com/interviews/chuck_palahniuk.html

Kaynakça

Kitap ve Kitap Bölümleri

Alan Cassels ve Ray Moynihan, *Satılık Hastalıklar*, E. Yıldırım ve G. Tamer (çev.), İstanbul, Hayykitap, 2005/2006.

Aldous Huxley, *Cesur Yeni Dünya*, Ü. Tosun (çev.), İstanbul, İthaki Yayınları, 1931/2007.

André Green, *Hadım Edilme Kompleksi*, L. Kayaalp (çev.), İstanbul, Metis Yayınları, 1990/2004.

Andrew Slade, “On Mutilation: The Sublime Body of Chuck Palahniuk’s Fiction”, C. Kuhn ve L. Rubin (der.), *Reading Chuck Palahniuk: American Monsters and Literary Mayhem*, Londra, Routledge, 2009 içinde, s. 62-72.

Anthony Elliot, *Social Theory Since Freud: Traversing Social Imaginaries*, Londra, Routledge, 2004.

Anthony Giddens, *Modernity and Self-Identity: Self and Society In the Late-Modern Age*, Stanford, Stanford University Press, 1991.

Antonio Gramsci, *Hapishane Defterleri: Felsefe ve Politika Sorunları – Seçmeler –*, A. Cemgil (çev.), İstanbul, Belge Yayınları, 1935/2007.

Arthur Danto, *Nietzsche: Hayatı, Eserleri ve Felsefesi*, A. Cevizci (çev.), İstanbul, Paradigma Yayıncılık, 1965/2002.

Arthur Kroker ve Marilouise Kroker, *Hacking the Future*, New York, New World Perspectives, 1996.

Benedict Anderson, *Hayali Cemaatler: Milliyetçiliğin Kökenleri ve Yayılması*, İ. Savaşır (çev.), İstanbul, Metis Yayınları, 1983/2007.

Bernard-Henri Levy, *Sartre: The Philosopher of the Twentieth Century*, A. Brown (çev.), Cambridge, Polity Press, 2000/2003.

Bob Pease, *Recreating Men: Postmodern Masculinity Politics*, Londra, Sage, 2000.

Bruce R. Burningham, *Tilting Cervantes: Baroque Reflections on Postmodern Culture*, Nashville, Vanderbilt University Press, 2008.

Calvin S. Hall ve Vernon J. Nordby, *A Primer of Jungian Psychology*, New York, Taplinger, 1973.

Cammie Sublette, “‘If We’re Too Lazy to Learn *History* History, Maybe We Can Learn Plots’: History in the Fiction of Chuck Palahniuk”, J. A. Sartain (der.), *Sacred and Immoral: On the Writings of Chuck Palahniuk*, Cambridge, Cambridge Scholars, 2009 içinde, s. 22-39.

Carl G. Jung, *Analitik Psikoloji*, E. Gürol (çev.), İstanbul, Payel Yayınevi, 1997.

_____ *Dört Arketip*, Z. A. Yılmazer (çev.), İstanbul, Metis Yayınları, 1959/2009.

_____ *On the Nature of the Psyche*, R. F. C. Hull (çev.), Londra, Routledge, 1960/2001.

_____ *Psychology and the East*, R. F. C. Hull (çev.), Londra, Routledge, 1978/2008.

_____ *The Undiscovered Self*, R. F. C. Hull (çev.), Londra, Routledge, 1957/2006.

Carrie McLaren ve Jason Torchinsky, *Ad Nauseam: A Survivor’s Guide to American Consumer Culture*, New York, Faber and Faber Inc., 2009.

Charles Taylor, “The Politics of Recognition”, A. Heble, D. P. Pennee ve J. R. Struthers (der.), *New Contexts of Canadian Criticism*, Ontario, Broadview Press, 1997 içinde, s.

98-131.
Christina Angel, “This Theatre of Mass Destruction: Medieval Morality and Jacobean Tragedy In Palahniuk’s Novels”, C. Kuhn ve L. Rubin (der.), *Reading Chuck Palahniuk: American Monsters and Literary* Mayhem, Londra, Routledge, 2009 içinde, s. 49-61.
Christopher G. Williams, “Nihilism and Buddhism in A Blender: The Religion of Chuck Palahniuk”, C. Kuhn ve L. Rubin (der.), *Reading Chuck Palahniuk: American Monsters and Literary Mayhem*, Londra, Routledge, 2009 içinde, s. 170-182.
Chuck Palahniuk, *Dövüş Kulübü*, E. Özsayar (çev.), İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 1996/2001.
_____ *Görünmez Canavarlar*, F. U. Irıklı (çev.), İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 1999/2004.
_____ *Gösteri Peygamberi*, F. U. Irıklı (çev.), İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 1999/2002.
_____ *Günce*, F. U. Irıklı (çev.), İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2003/2005.
_____ *Ninni*, F. U. Irıklı (çev.), İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2002/2007.
_____ *Stranger Than Fiction*, New York, Doubleday, 2004.
_____ *Tıkanma*, F. U. Irıklı (çev.), İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2001/2003.
Cynthia Kuhn, “I Am Marla’s Monstrous Wound: Fight Club and the Gothic”, C. Kuhn ve L. Rubin (der.), *Reading Chuck Palahniuk: American Monsters and Literary Mayhem*, Londra, Routledge, 2009 içinde, s. 36-48.
David Blankernhorn, *Fatherless America: Confronting Our Most Urgent Social Problem*, Pennsylvania, Harper Collins, 1995.
David Forgacs, *Gramsci Kitabı: Seçme Yazılar 1916-1935*, İ. Yıldız (çev.), Ankara, Dipnot Yayınları, 2000/2010.
David Harvey, *Postmodernliğin Durumu*, İstanbul, Metis Yayınları, 1999.
_____ *Yeni Emperyalizm*, H. Güldü, (çev.), İstanbul, Everest Yayınları, 2003/2004.
David Simmons ve Nicola Allen, “Reading Chuck Palahniuk’s *Survivor* and *Haunted* as A Critique of ‘The Culture Industry’”, C. Kuhn ve L. Rubin (der.), *Reading Chuck Palahniuk: American Monsters and Literary Mayhem*, Londra, Routledge, 2009 içinde, s. 116-128.
Deaton Angus, *Understanding Consumption*, Oxford, Oxford University Press, 1992.
Dick Geary, *European Labour Protest 1848-1939*, Londra, Croom Helm, 1981.
Don Slater, *Consumer Culture and Modernity*, Cambridge, Polity Press, 1997/2003.
Doris Weatherford, *American Women and World War II*, New Jersey, Castle Books, 1990/2008.
Edward A. Bennet, *Jung Aslında Ne Dedi?*, I. Çobanlı (çev.), İstanbul, Say Yayınları, 1966/2006.
Emile Durkheim, *Suicide: A Study in Sociology*, A. Spaulding ve G. Simpson (çev.), New York, The Free Press, 1897/1979.
Ergin Yıldızoğlu, *Köpeğin Ahlaki: Estetik, Otonomi ve Siyaset Üzerine*, İstanbul, Gri Yayınevi, 2005.
Eric J. Hobsbawm, *Kısa Yirminci Yüzyıl: Aşırılıklar Çağı – 1914-1991*, Y. Alogan (çev.), İstanbul, Everest Yayınları, 1994/2006.
Erich Fromm, *Cinsellik ve Cinsel Sapmalar*, A. Arıtan (çev.), İstanbul, Arıtan Yayınevi, 1998/2004.
_____ *Psikanalizin Bunalımı*, K. E. Kına (çev.), İstanbul, Say Yayınları, 1970/2005.
Ernest Jones, *Sigmund Freud: Hayatı ve Eserleri*, E. Kapkın ve A. T. Kapkın (çev.), İstanbul, Kabalcı Yayınları, 1961/2004.
Ferdinand Tönnies, “Gemeinschaft ve Gesellschaft”, A. Aydoğan (der.), *Şehir ve*

Cemiyet: Weber, Tönnies, Simmel, A. Aydoğan (çev.), İstanbul, İz Yayıncılık, 1887/2005 içinde, s. 185-217.
Frantz Fanon, *Yeryüzünün Lanetlileri*, L. F. Toğaçoğlu (çev.), İstanbul, Avesta Yayınevi, 1963/2001.
Friedrich Engels, "Marx'ın Artı-Değer Teorisi", M. Erdost (der.), *Felsefe Metinleri: Karl Marx ve Friedrich Engels*, A. Bilgi (çev.), Ankara, Sol Yayınları, 1977/2009 içinde, s. 191-195.
Friedrich Nietzsche, *Deccal: Hıristiyanlığa Lanet*, A. Kaya (çev.), İstanbul, Say Yayınları, 1888/2008.
_____ *İşte Böyle Dedi Zerdüşt: Herkes ve Hiç Kimse İçin Bir Kitap*, A. Cemal (çev.), İstanbul, Kabalcı Yayınları, 1885/2007.
_____ *Putların Alacakaranlığı: Ya Da Çekiçle Felsefe Yapmanın Yolları*, İ. Z. Eyüboğlu (çev.), İstanbul, Say Yayınları, 1888/2009.
Gary Cross, *An All-Consuming Century: Why Commercialism Won in Modern America*, New York, Columbia University Press, 2000.
George Orwell, *Bin Dokuz Yüz Seksen Dört*, N. Akgören (çev.), İstanbul, Can Yayınları, 1949/2004.
Georges Bataille, *Lanetli Pay*, I. Ergüden (çev.), Ankara, Dost Kitabevi, 1949/2010.
Giovanni Arrighi, "Spatial and Other 'Fixes' of Historical Capitalism", C. Chase-Dunn ve S. J. Babones (der.), *Global Social Change: Historical and Comparative Perspectives*, Maryland, The Johns Hopkins University Press, 2006 içinde, s. 201-212.
Guy Debord, *Gösteri Toplumu ve Yorumlar*, A. Ekmekçi ve O. Taşkent (çev.), İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 1967/2006.
Herbert Marcuse, *Eros ve Uygarlık: Freud Üzerine Felsefi Bir İnceleme*, A. Yardımlı, (çev.), İstanbul, İdea Yayınları, 1955/1985.
_____ *Tek-Boyutlu İnsan: İleri İşleyim Toplumunun İdeolojisi Üzerine İncelemeler*, A. Yardımlı (çev.), İstanbul, İdea Yayınları, 1964/2010.
Homi K. Bhabha, "Are You A Man Or A Mouse?", M. Berger, B. Wallis, S. Watson ve C. Weems (der.), *Constructing Masculinity*, New York, Routledge, 1995 içinde, s. 57-68.
Immanuel Kant, *To Perpetual Peace: A Philosophical Sketch*, T. Humphrey (çev.), Indiana, Hackett, 1795/2003.
Jacques Derrida, *İsim Hariç*, D. Eryar (çev.), İstanbul, Kabalcı Yayınları, 1993/2008.
Jacques Lacan, *Ecrits: The First Complete Edition in English*, B. Fink (çev.), New York, W.W. Norton Co., 1977/2006.
Jamie Benidickson, *The Culture of Flushing: A Social and Legal History of Sewage*, Vancouver, University of British Columbia Press, 2007.
Jean Baudrillard, *Kötülüğün Şeffaflığı: Aşırı Fenomenler Üzerine Bir Deneme*, I. Ergüden (çev.), İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 1990/2010.
_____ *Simülakrlar ve Simülasyon*, O. Adanır (çev.), Ankara, Doğu Batı Yayınları, 1982/2008.
_____ *Tüketim Toplumu: Söylenceleri / Yapıları*, H. Dileçaylı ve F. Keskin (çev.), İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 1970/2008.
Jean-François Lyotard, *Postmodern Durum*, A. Çiğdem (çev.), Ankara, Vadi Yayınları, 1979/1997.
Jean-Jacques Rousseau, *Toplum Sözleşmesi*, V. Günyol (çev.), İstanbul, Adam Yayıncılık, 1762/1999.
Jean-Pierre Cléro, *Lacan Sözlüğü*, Ö. Soysal (çev.), İstanbul, Say Yayınları, 2002/2011.
Jesse Kavadlo, "With Us or Against Us: Chuck Palahniuk's 9/11", C. Kuhn ve L. Rubin

(der.), *Reading Chuck Palahniuk: American Monsters and Literary Mayhem*, Londra, Routledge, 2009 içinde, s. 103-115.
Jeremy Bentham, *Panoptikon: Gözün İktidarı*, Z. Özarslan ve B. Çoban (der.) (çev.), İstanbul, Su Yayınları, 1785/2008.
Joanne Hollows, *Feminism, Femininity and Popular Culture*, Manchester, Manchester University Press, 2000.
John Berger, *Görme Biçimleri*, Y. Salman (çev.), İstanbul, Metis Yayınları, 1972/2008.
John Keane, *Şiddetin Uzun Yüzyılı*, B. Peker (çev.), Ankara, Dost Kitabevi, 1996/1998.
John M. Roberts, *The Penguin History of Europe*, Londra, Penguin Books, 1996.
Jolande Jacobi, *Carl Gustav Jung Psikolojisi*, M. Arap (çev.), İstanbul, İlhan Yayınları, 1959/2002.
Joshua Parker, "Where You're Supposed to Be: Apostrophe and Apocalypse in Chuck Palahniuk", C. Kuhn ve L. Rubin (der.), *Reading Chuck Palahniuk: American Monsters and Literary Mayhem*, Londra, Routledge, 2009 içinde, s. 88-99.
Julie Hessler, "Culture Trade: The Stalinist Turn Towards Consumerism", S. Fitzpatrick (der.), *Stalinism: New Directions*, New York, Routledge, 2000 içinde, s. 182-209.
Jürgen Habermas, *Legitimation Crisis*, Londra, Heinemann, 1976.
_____ *The Theory of Communicative Action*, T. McCarthy (çev.), Boston, Beacon Press, 1981/1984.
Karen Horney, *Ruhsal Çatışmalarımız: Yapıcı Bir Nevroz Teorisi*, S. Budak (çev.), İstanbul, Öteki Yayınevi, 1945/2006.
Karl Marx, *1844 El Yazmaları: Ekonomi Politik ve Felsefe*, K. Somer (çev.), Ankara, Sol Yayınları, 1932/2011.
_____ *Yabancılaşma*, B. Erdost (der.), K. Somer, A. Kardam, S. Belli, A. Gelen, Y. Fincancı ve A. Bilgi (çev.), Ankara, Sol Yayınları, 2000/2010.
Karl Marx ve Friedrich Engels, *Komünist Parti Manifestosu*, E. Özalp (çev.), İstanbul, NK Yayınları, 1848/2005.
_____ *Alman İdeolojisi (Feuerbach)*, S. Belli (çev.), Ankara, Sol Yayınları, 1845-1846/2010.
Karl Polanyi, *Büyük Dönüşüm: Çağımızın Siyasal ve Ekonomik Kökenleri*, A. Buğra (çev.), İstanbul, İletişim Yayınları, 1944/2005.
Kenneth Waltz, *Theory of International Politics*, New York, McGraw-Hill, 1979.
Leo Braudy, *From Chivalry to Terrorism: War and the Changing Nature of Masculinity*, New York, Vintage, 2005.
Linda Nicholson, *The Play of Reason: From the Modern to the Postmodern*, Ithaca, Cornell University Press, 1998.
Martin Heidegger, *Varlık ve Zaman*, K. H. Ökten (çev.), İstanbul, Agora, 1927/2008.
Mary Ann Doane, *Femme Fatale: Feminism, Film Theory, Psychoanalysis*, New York, Routledge, 1991.
Max Weber, *Protestan Ahlakı ve Kapitalizmin Ruhu*, Z. Aruoba (çev.), İstanbul, Hil Yayınları, 1905/1997.
Michael S. Kimmel, "Consuming Manhood: The Feminization of American Culture and the Recreation of the Male Body, 1832-1920", S. Ervo ve T. Johansson (der.), *Bending Bodies: Moulding Masculinities, Volume II*, Londra, Ashgate, 2003 içinde, s. 47-76.
Michel Foucault, *Hapishanenin Doğuşu*, M. A. Kılıçbay (çev.), İstanbul, İmge Kitabevi, 1975/2006.
_____ *Toplumu Savunmak Gerekir*, Ş. Aktaş (çev.), İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1976/2002

Mike Featherstone, *Postmodernizm ve Tüketim Kültürü*, M. Küçük (çev.), İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 1991/2005.

Milton Friedman, *Kapitalizm ve Özgürlük*, D. Erberk ve N. Himmetoğlu (çev.), İstanbul, Plato Yayınları, 1962/2008.

Mircea Eliade, *Dinsel İnançlar ve Düşünceler Tarihi – II: Gotama Budha'dan Hıristiyanlığın Doğuşuna*, A. Berktay (çev.), İstanbul, Kabalcı Yayınları, 1976/2009.

Ole Wæver, "Securitization and Desecuritization", R. D. Lipschutz (der.), *On Security*, New York, Columbia University Press, 1995 içinde, s. 46-68.

Oscar Wilde, *Dorian Gray'in Portresi*, F. Çolak (çev.), İstanbul, Kültür Bakanlığı Yayıncılık, 1890/2009.

Partha Chatterjee, "Heterojen Zamanda Millet", U. Özkırımlı (der.), *Yirmi Birinci Yüzyılda Milliyetçilik*, İstanbul, Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2008 içinde, s. 35-61.

Paul Feyerabend, *Özgür Bir Toplumda Bilim*, A. Kardam (çev.), İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 1987/1999.

Paul Lafargue, *Tembellik Hakkı*, H. İlhan (çev.), Ankara, Alter Yayıncılık, 1887/2009.

Peter Gay, *The Enlightenment: An Interpretation – The Science of Freedom*, New York, W.W. Norton Co., 1969/1996.

Peter Matthews, "The Politics of Voice In Chuck Palahniuk's Lullaby", C. Kuhn ve L. Rubin (der.), *Reading Chuck Palahniuk: American Monsters and Literary Mayhem*, Londra, Routledge, 2009 içinde, s. 157-169.

Philippe Corcuff, *Bireycilik Sorunu: Stirner, Marx, Durkheim, Proudhon*, A. U. Kılıç (çev.), İstanbul, Versus Kitap, 2003/2009.

Pierre Bourdieu, *Distinction: A Social Critique of the Judgment of Taste*, R. Nice (çev.), New York, Routledge, 1979/1984.

Preston J. Cole, *The Problematic Self in Kierkegaard and Freud*, New Haven, Yale University Press, 1971.

Rachel Bowlby, *Still Crazy After All These Years: Women, Writing and Psychoanalysis*, Londra, Routledge, 1992.

Ralf Dahrendorf, *Homo Sociologicus: Ein Versuch zur Geschichte, Bedeutung und Kritik der Kategorie der sozialen Rolle, 16. Auflage*, Wiesbaden, VS Verlag für Sozialwissenschaften, 1958/2006.

Ray Bradbury, *Fahrenheit 451*, Z. Kayalıoğlu ve K. Kayalıoğlu (çev.), İstanbul, İthaki Yayınları, 1951/2007.

Renate Holub, *Antonio Gramsci: Beyond Marxism and Postmodernism*, Londra, Routledge, 1992/1999.

Robert Bocock, *Sigmund Freud – Revised Edition*, Londra, Routledge, 1983/2002.

_____ *Tüketim*, İ. Kutluk (çev.), Ankara, Dost Kitabevi, 1993/2009.

Robert E. Innis, "The Symbolic Animal", R. E. Innis (der.), *Susanne Langer In Focus: The Symbolic Mind*, Indiana, Indiana University Press, 2009 içinde, s. 208-249.

Robert W. Cox, "Gramsci, Hegemony and International Relations: An Essay in Method", S. Gill (der.), *Gramsci, Historical Materialism and International Relations*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993 içinde, s. 49-66.

Robert Wuthnow, *Communities of Discourse: Ideology and Social Structure In the Reformation, the Enlightenment and the European Socialism*, Massachusetts, Harvard University Press, 1989/1993.

Robert Zimmer, *Felsefe Portalı: Klasik Eserlere Giriş*, L. Uslu (çev.), Ankara, Arkadaş Kitabevi, 2004/2008.

Sigmund Freud, *Bir Yanılsamanın Geleceği – Uygarlık ve Hoşnutsuzlukları*, A. Yardımlı

(çev.), İstanbul, İdea Yayınları, 1927/1930/2000.
_____ *Endişe*, L. Özcengiz (çev.), İstanbul, Dergâh Yayınları, 1977/1992
_____ *Haz İlkesinin Ötesinde – Ben ve İd*, A. Babaoğlu (çev.), İstanbul, Metis Yayınları, 1923/2009.
_____ *Narsizm Üzerine ve Schreber Vakası*, S. M. Tura ve B. Büyükkal (çev.), İstanbul, Metis Yayınları, 1914/2007.
_____ *New Introductory Lectures on Psychoanalysis*, J. Stratchey (çev.), New York, W.W. Norton Co., 1933/1965.
_____ *Totem ve Tabu*, A. Kanat (çev.), İzmir, İlya Yayınevi, 1913/2010.
Slavoj Žižek, *İdeolojinin Yüce Nesnesi*, T. Birkan (çev.), İstanbul, Metis Yayınları, 1989/2008.
_____ “The Ambiguity of the Masochist Social Link”, M. A. Rothenberg, D. A. Foster ve S. Žižek (der.), *Perversion and the Social Relation*, Durham, Duke University Press, 2003 içinde, s. 112-125.
_____ *Yamuk Bakmak: Popüler Kültürden Jacques Lacan’a Giriş*, T. Birkan (çev.), İstanbul, Metis Yayınları, 1992/2010.
Søren Kierkegaard, *Kaygı Kavramı*, T. Armaner (çev.), İstanbul, Türkiye İş Bankası Yayınları, 1844/2006.
Steve Jones, *Antonio Gramsci*, Londra, Routledge, 2006.
Suzanne Clark, *Cold Warriors: Manliness On Trial In the Rhetoric of the West*, Illinois, Southern Illinois University Press, 2000.
Theodor W. Adorno, *Critical Models: Interventions and Catchwords*, H. Pickford (çev.), Columbia, Columbia University Press, 1963/2005.
_____ “On Popular Music”, R. Leppert (der.), *Essays On Music*, S. H. Gillespie (çev.), Berkeley, University of California Press, 2002 içinde, s. 437-469.
Theodor W. Adorno ve Max Horkheimer, *Aydınlanmanın Diyalektiği: Felsefi Fragmanlar*, N. Ülner ve E. Ö. Karadoğan (çev.), İstanbul, Kabalcı Yayınları, 1944/2010.
_____ *Sosyolojik Açılımlar: Sunular ve Tartışmalar*, M. S. Durgun ve A. Gümüş (çev.), Ankara, BilgeSu, 1956/2010.
Thomas Frank, *The Conquest of Cool: Business Culture, Counterculture, and the Rise of Hip Consumerism*, Chicago, Chicago University Press, 1997.
Thomas S. Kuhn, *Bilimsel Devrimlerin Yapısı*, N. Kuyaş (çev.), İstanbul, Kırmızı Yayınları, 1962/2008.
Thorstein Veblen, *The Theory of the Leisure Class*, M. Banta (der.), Oxford, Oxford University Press, 1912/2008.
Tony Thwaites, *Reading Freud: Psychoanalysis As Cultural Theory*, Londra, Sage, 2007.
Ulrich Beck ve Elisabeth Beck-Gernsheim, *Individualization: Institutionalized Individualism and Its Social and Political Consequences*, Londra, Sage, 2001/2003.
Ursula A. Falk ve Gerhard Falk, *Ageism, the Aged and Aging In America: On Being Old In An Alienated Society*, Illinios, Charles C. Thomas, 1997.
William Golding, *Sineklerin Tanrısı*, M. Urgan (çev.), İstanbul, İş Bankası Yayınları, 1954/2001.
Yevgeni İ. Zamyatin, *Biz*, F. Tülek (çev.), İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 1921/1996.
Zygmunt Bauman, *Bireyselleşmiş Toplum*, Y. Alagon (çev.), İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2001/2005.
_____ *Küreselleşme: Toplumsal Sonuçları*, A. Yılmaz (çev.), İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 1998/2006.

_____ *Parçalanmış Hayat: Postmodern Ahlak Denemeleri*, İ. Türkmen (çev.), İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 1995/2001.
_____ *Özgürlük*, V. Erenus (çev.), İstanbul, Sarmal Yayınevi, 1988/1997.
_____ *Society Under Siege*, Cambridge, Polity Press, 2002.

Makaleler

Alex Tuss, “Masculine Identity and Success: A Critical Analysis of Patricia Highsmith’s *The Talented Mr. Ripley* and Chuck Palahniuk’s *Fight Club*”, *The Journal of Men’s Studies*, 12 (2), 2004, s. 93-102.

Andrew H. Soon Ng, “Muscular Existentialism in Chuck Palahniuk’s Fight Club”, *Stirrings Still*, 2 (2), 2005, s. 116-138.

Andrew Linklater, “The Transformation of Political Community: E.H. Carr, Critical Theory and International Relations”, *Review of International Studies*, 23 (1), 1997, s. 321-338.

Anthony Patterson ve Stephen Brown, “No Tale, No Sale: A Novel Approach to Marketing Communication”, *The Marketing Review*, 5 (1), 2005, s. 315-328.

Antonio C. de Rocha, “Disease and Community In Chuck Palahniuk’s Early Fiction”, *Stirrings Still*, 2 (2), 2005, s. 105-115.

Charles Barber, “The Medicated Americans”, *Scientific American Mind*, 46 (2), 2008, s. 3-11.

Charles M. Morin, “The Nature of Insomnia and the Need to Refine Our Diagnostic Criteria”, *Psychosomatic Medicine*, 62 (4), 2000, s. 483-485.

Cynthia Willett, “Baudrillard, *After Hours*, and the Postmodern Suppression of Socio-Sexual Conflict”, *Cultural Critique*, 34 (3), 1996, s. 143-161.

Eduardo Mendieta, “Surviving American Culture: On Chuck Palahniuk”, *Philosophy and Literature*, 29 (2), 2005, s. 394-408.

Frank F. Furstenberg, “Industrialization and the American Family”, *American Sociological Review*, 31 (3), 1966, s. 326-337.

George Ritzer, “The ‘McDonaldization’ of Society”, *Journal of American Culture*, 6 (1), 1983, s. 100-107.

Henry A. Giroux, “Private Satisfactions and Public Disorders: *Fight Club*, Patriarchy, and the Politics of Masculine Violence”, *Journal of Advanced Composition*, 21 (1), 2001, s. 1-31.

Janice S. Crouse, “The Incontrovertible Facts About Fathers”, *Concerned Women for America*, Şubat 26, 2008.

Jeffrey A. Sartain, “‘Even the Mona Lisa’s Falling Apart’: The Cultural Assimilation of Scientific Epistemologies in Palahniuk’s Fiction”, *Stirrings Still*, 2 (2), 2009, s. 25-47.

Jesse Kavadlo, “The Fiction of Self-Destruction: Chuck Palahniuk, Closet Moralist”, *Stirrings Still*, 2 (2), 2005, s. 3-24.

John Fulton, “Religion and Politics in Gramsci: An Introduction”, *Sociology of Religion*, 48 (3), 1987, s. 197-216.

Justine Lloyd, “Airport Technology, Travel, and Consumption”, *Space and Culture*, 6 (2), 2003, s. 93-109.

Krister Friday, “A Generation of Men Without History: Fight Club, Masculinity, and the Historical Symptom”, *Postmodern Culture: An Electronic Journal of Interdisciplinary Criticism*, 13 (3), 2003, s. 1-34.

Lawrence Lessig, “The Internet Under Siege”, *Foreign Policy*, Kasım 2001, s. 56-65.

Mark Seltzer, “The Crime System”, *Critical Inquiry*, 30 (3), 2004, s. 557-583.

Matt Jordan, “Marxism, Not Manhood: Accommodation and Impasse In Seamus

Heaney's Beowulf and Chuck Palahniuk's Fight Club", *Men and Masculinities*, 4 (4), 2002, s. 368-379.

Paul Kennett, "Fight Club and the Dangers of Oedipal Obsession", *Stirrings Still*, 2 (2), 2009, s. 48-64.

Richard Elliot, Abigail Jones, Andrew Benfield ve Matt Barlow "Overt Sexuality in Advertising: A Discourse Analysis of Gender Responses", *Journal of Consumer Policy*, 18 (2), 1995, s. 187-217.

Richard N. Lebow, "The Long Peace, the End of the Cold War, and the Failure of Realism", *International Organization*, 48 (1), 1994, s. 249-277.

Robert Bennett, "The Death of Sisyphus: Existentialist Literature and the Cultural Logic of Chuck Palahniuk's Fight Club", *Stirrings Still*, 2 (2), 2009, s. 65-80.

Robert W. Cox, "Social Forces, States and World Orders: Beyond International Relations Theory", *Millenium: Journal of International Studies*, 10 (2), 1981, s. 126-155.

Robert E. Lucas ve Leonard A. Rapping, "Unemployment in the Great Depression: Is There A Full Explanation?", *The Journal of Political Economy*, 80 (1), 1972, s. 186-191.

Steven Weber, "Realism, Détente and Nuclear Weapons", *International Organization*, 44 (1), 1990, s. 55-82.

Suzanne Clark, "Fight Club: Historicizing the Rhetoric of Masculinity, Violence, and Sentimentality", *Journal of Advanced Composition*, 21 (2), 2001, s. 411-420.

Terry Lee, "Virtual Violence in Fight Club: This Is What Transformation of Masculine Ego Feels Like", *Journal of American and Comparative Cultures*, 25 (3), 2002, s. 418-423.

Walter Benjamin, Spencer Lloyd ve Mark Harrington, "Central Park", *New German Critique*, 34 (1), 1985, s. 32-58.

İnternet Kaynakları ve Diğer

Jean Baudrillard, "The Spirit of Terrorism", R. Bloul, *Le Monde*'da yayımlanan makale, Kasım 2, 2001, http://www.egs.edu/faculty/jean-baudrillard/articles/the-spirit-of-terrorism/

Box Office Mojo, http://www.boxofficemojo.com/movies/?page=main&id=fightclub.htm

Ivan Chtcheglov, "Formulary For A New Urbanism", K. Knabb (der.), *Situationist International: Anthology*, Berkeley, Bureau of Public Secrets, 2006 içinde, http://www.bopsecrets.org/SI/Chtcheglov.htm.

Adam L. Davies, "Chuck Palahniuk: Interview", *Time Out*'ta yayımlanan röportaj, Temmuz 28, 2008, http://www.timeout.com/london/books/features/5314/Chuck_Palahniuk-interview.html

Dan Epstein, "Fighting Fit: An Interview with Chuck Palahniuk", *3 A.M. Magazine*'de yayımlanan röportaj, Aralık 1, 2001, http://www.3ammagazine.com/litarchives/2001_dec/interview_chuck_palahniuk.html

David Fincher ve Jim Uhls, *Fight Club: Two Disc Collector's Edition* (DVD), A. Milchan, A. Linson, C. Chaffin, J. S. Dorsey ve J. G. Bell (prod.), California, 20th Century Fox Entertainment, 1999.

Norman Geras, "Minimum Utopia: Ten Theses", *Socialist Register*'da yayımlanan makale, 2000, http://www.marxists.org/reference/subject/philosophy/works/us/geras1.htm

David H. Henderson, "The Myth of US Prosperity during World War II", *Antiwar.com*'da yayımlanan makale, Mart 20, 2006, http://www.antiwar.com/henderson/?articleid=8727

Ron Hogan, "Chuck Palahniuk", *Beatrice*'te yayımlanan röportaj, Aralık 2000, http://www.beatrice.com/interviews/palahniuk/

Stuart Jeffries, "Bruise Control", *The Guardian*'da yayımlanan makale, Mayıs 12, 2000, http://www.guardian.co.uk/books/2000/may/12/fiction.chuckpalahniuk

Sam Jemielity, "The Playboy.comversation: Chuck Palahniuk", *The Playboy Magazine*'de yayımlanan röportaj, Nisan 2009, http://www.playboy.com/articles/chuck-palahniuk-interview/index.html?page=1

Maynard J. Keenan, "The Grudge", *Lateralus*, California, Virgin Records, 2001.

Geoffrey Kleinman, "Chuck Palahniuk: Author of Fight Club", *DVDTalk*'ta yayımlanan röportaj, 2000, http://www.dvdtalk.com/interviews/chuck_palahniuk.html

Andrew Lawless, "Those Burnt Tongue Moments – Chuck Palahniuk In Interview", *Three Monkeys*'de yayımlanan röportaj, Mayıs 2005, http://www.threemonkeysonline.com/als/_chuck_palahniuk_haunted_interview.html

Michael Parenti, "Capitalism's Self-Inflicted Apocalypse", *ZCommunications*'da yayımlanan makale, Ocak 19, 2009, http://www.zcommunications.org/capitalisms-self-inflicted-apocalypse-by-michael-parenti

Evan P. Schneider, "The Case of Raymond K. Hessel: The Terrorism of Tyler Durden", *EvanPSchneider.com*'da yayımlanan makale, Şubat 2, 2010, http://evanpschneider.wordpress.com/2010/02/02/the-case-of-raymond-k-hessel-the-

terrorism-of-tyler-durden/
Gavin Smith, “One-on-One with David Fincher”, *Film Comment*’te yayımlanan röportaj, Eylül-Ekim 1999,
http://www.edward-norton.org/fc/articles/filmcom.html
Richard Speer, “The Bogeyman: Portlander Chuck Palahniuk Sings A Dark Lullaby”, *Willamette Week Online*’da yayımlanan röportaj, Eylül 18, 2005, http://www.wweek.com/portland/article-1318-the_bogeyman.html
“The Cult”, Chuck Palahniuk Resmi İnternet Sitesi,
http://chuckpalahniuk.net/
Thom Yorke, “Let Down”, *OK Computer*, Londra, EMI Entertainment, 1997.